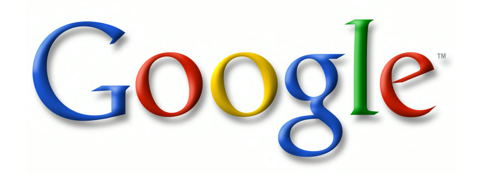
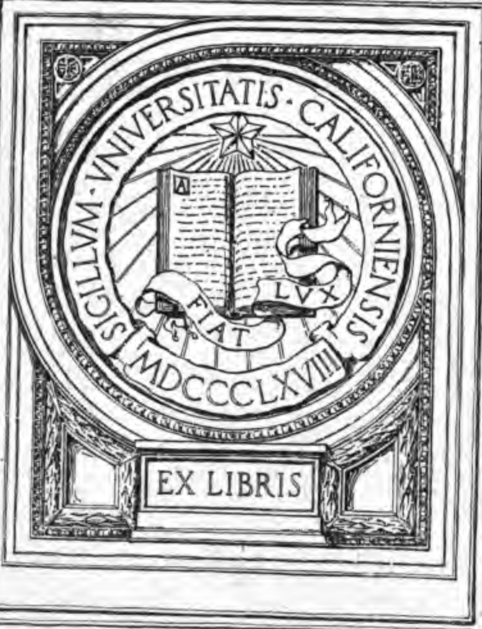



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Lope de Vegas Dramen

aus dem

karolingischem Sagenkreise.

Teil I.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

genehmigt

und

nebst den beigefügten Thesen

öffentlich zu verteidigen

am

26. Januar 1898

von

Albert Ludwig

aus Berlin.

Opponenten:

Hr. cand. phil. **Walter Bökemann,**

„ Dr. phil. **Julius Voigt,**

„ Dr. phil. **Paul Vater.**

BERLIN.

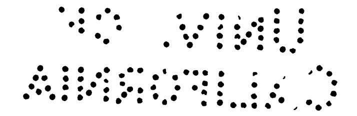
MAYER & MÜLLER.

1898.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät ist in der vorliegenden Dissertation nur ein Teil der eingereichten Abhandlung gedruckt worden.

Inhalt:

Die Arbeit erscheint demnächst vollständig im Verlage von Mayer & Müller in Berlin und bringt ausser dem Vorliegenden:



Meinen lieben Eltern

gewidmet.

Liste der benutzten Bücher.

Es sind nur diejenigen hier aufgeführt, welche für den Stoff der ganzen Arbeit wichtig sind und welche oftmals zitiert werden müssen; solche, welche nur für einzelne Stellen benutzt sind, sowie Ausgaben werden am betreffenden Orte genannt werden.

De la **Barrera** y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid 1860.

Ders., Nueva Biografía de Lope de Vega Carpio (in Obras de L. de V. p. p. la Real Academia de Madrid. Bd. I. Madrid 1890).

Duran, Romancero general. 2 Bde. Madrid 1859. (Biblioteca de autores españoles Bd. X. und XVI.).

Gautier, Les épopées françaises. 4 vols. Paris, 2. Ausg. Bd. II. 1892, Bd. III. 1880.

Gayangos, Libros de caballería. Madrid 1857 (Biblioteca de autores españoles Bd. 40).

Grillparzer, Studien zum spanischen Theater in „Werke" 4. Ausg. Bd. XIII. Stuttgart (2. Ausg. Bd. VIII).

Günthner, Studien zu Lope de Vega. Programm des Kgl Gymnasiums zu Rottweil 1895.

Hennigs, Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Comedias. Göttingen 1891.

Milá y Fontanals, De la poesía heróico-popular castellana. Barcelona 1874.

G. Paris, Histoire poétique de Charlemagne. Paris 1865.

von Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1845/46. — Nachträge dazu ebd. 1854.

Schaeffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas. 2 Bde. Leipzig 1890.

Ticknor, Geschichte der spanischen Litteratur. Deutsch von N. Julius mit Zusätzen von Wolf. Leipzig 1852.

I. Einleitung.

Lope de Vega, der grosse spanische Dichter, „el fenix de los ingenios,“ ist in Deutschland noch ziemlich unbekannt. Während dem jüngeren Calderon sich von jeher die Gunst der Forscher, der Herausgeber, der Übersetzer und des Publikums zuwandte und die Calderon-Litteratur zu beträchtlichem Umfange angewachsen ist, blieb die Lope de Vega-Litteratur verschwindend klein. Die letzte Zusammenstellung derselben findet man bei Günthner, sonst vergleiche man auch Farinelli in der Einleitung zu seinem Buche „Grillparzer und Lope de Vega“ Berlin 1894.

Das Beste, was in Deutschland über Lope und seine Dramen geschrieben ist, ist noch immer der betreffende Abschnitt in Schacks trefflicher Darstellung; aber bei der ungeheueren Grösse seines Stoffes, musste er sich natürlich auf das Notwendigste beschränken; Schaeffer bietet nicht viel mehr als — oft allerdings sehr dankenswerte — Analysen mit ästhetischen Bemerkungen.

Äusserst wertvoll sind ferner noch Grillparzers Bemerkungen in seinen „Studien zum spanischen Theater“ zu einer Menge von Stücken Lopes; was sonst noch in Deutschland in Litteraturgeschichten etc. über Lope de Vega geschrieben ist, beruht, abgesehen von den Arbeiten von Hennigs und Günthner, auf Schack.

Das eigene Vaterland des Dichters hat erst in neuester Zeit angefangen, ihm wieder die gebührende Beachtung zu schenken; 1890 erschien die allerdings lange vorher geschriebene „Neue Biographie“ des Dichters von Barrera als erster

Band der Neuausgabe seiner Werke, von der bis jetzt fünf weitere Bände mit Einleitungen von Menéndez y Pelayo erschienen sind. Sonst wäre von selbständigen Darstellern von Lopes Leben und Werken nur noch Ticknor zu nennen, der aber gerade über Lopes Dramen nur zu knapp ist.

Der Zweck der folgenden Arbeit ist es nun, etwas zur Spezialforschung über Lope de Vega beizutragen; sie will eine Gruppe Lopescher Dramen nach allen Seiten hin untersuchen und besprechen.

Es sind Dramen, welche in Hennigs Einteilung zu Gruppe VI „Sagenkreise des Mittelalters" gehören, bei Menéndez y Pelayo (Obras de Lope de Vega p. p. la Real Academia de Madrid II 1892 S. XII ff.) zu Gruppe X: „Las comedias caballerescas que están tomadas de libros de caballerías en verso ó en prosa, ya franceses, ya italianos, ya españoles, ya del ciclo carolingio, ya del bretón ó de cualquier de los secundarios" gerechnet sind. Und zwar will ich, genauer gesagt, diejenigen Dramen behandeln, deren Stoff aus dem karolingischen Sagenkreise entlehnt ist. Hennigs a. a. O. p. 42 f. führt unter Gruppe VI folgende 12 Stücke auf: 1) Los palacios de Galiana, 2) La mocedad de Roldan, 3) La pobreza de Reynaldos, 4) El marques de Mantua, 5) El nacimiento de Urson y Valentin, 6) El jardin de Falerina, 7) Los zelos de Rodamonte, 8) La Circe Angélica, 9) Angélica en el Catay, 10) Roncesvalles, 11) La venganza de Gayferos, 12) Los tres diamantes. Als vermutlich hierher gehörig führt er auf: 1. El niño diablo. Merlin? Robert der Teufel? und 2. Segundo de Urson. Von diesen Dramen fallen weg No. 12, das die Geschichte der Magelone, also keinen karolingischen Stoff, behandelt und El niño diablo, das erstens überhaupt nicht von Lope, sondern, wie Schaeffer I 300 nachweist, von Luis Velez de Guevara ist, zweitens auch gar keinen sagenhaften Stoff behandelt. Der Titelheld ist weder Merlin, noch Robert, sondern ein Räuberhauptmann, der den Spitznamen „el niño diablo" erhalten hat. Auch Urson y Valentin behandle ich nicht, weil der Stoff nur künstlich und ganz äusserlich in Verbindung mit der

Karolingersage gebracht ist (Urson und Valentin sind in der Quelle, dem gleichnamigen Roman, Neffen Pipins); Lope hat überdies jede Anspielung auf die Sage, die sich in der Quelle noch fand, weggelassen, seine Helden sind nicht mehr Neffen Pipins, sondern Söhne eines beliebigen französischen Königs Clodoveo. No. 6—8, 10, 11, ebenso Segundo de Urson sind nach Hennigs nicht erhalten, Barrera giebt jedoch an, dass Los zelos de Rodamonte in eigenhändigem Manuskript Lopes sich in der Bibliothek des Herzogs von Ossuna befinde; doch ist es noch nicht herausgegeben, meines Wissens auch noch nirgends analysirt; ich konnte es daher auch nicht berücksichtigen. No. 10 „Roncesvalles“ ist, wie ich glaube, identisch mit „El casamiento en la muerte“. Gründe dafür sind: 1) Auf El casamiento würde der Titel Roncesvalles sehr gut passen und es ist nicht wahrscheinlich, dass Lope genau denselben Stoff zweimal behandelt hätte; 2) El casamiento muss vor 1604 entstanden sein, da es im Teil I von Lopes Comedias (erschien 1604) schon steht. Trotzdem fehlt es in der Liste des Peregrino von 1604, während dieselbe ein Roncesvalles aufführt. In der zweiten Liste des Peregrino (Ausg. von 1618) fehlt Roncesvalles und El casamiento wird aufgeführt. Ausser den Dramen jedoch, die Hennigs unter Gruppe VI zusammenfasst, gehören noch einige, die er zu Gruppe I „Spanische Geschichte und Sage“ gestellt hat, mit mindestens demselben Rechte hierher; es sind El casamiento en la muerte[1]), dessen ganzer zweiter Akt die Schilderung der Niederlage von Roncesvalles enthält, ferner jedenfalls

[1]) Den Helden dieses Dramas, Bernardo del Carpio, feiern nach Hennigs p. 14 f. noch zwei andere Dramen Lopes: Las mocedades de Bernardo del Carpio (gedruckt in dem unechten 29. Teil von Lopes Comedias, Huesca 1643, in der Sexta parte der Escogidas [Zaragoza 1653] und als Suelta) und Bernardo del Carpio en Francia. Das erstere (eine Analyse davon giebt Lafond, Étude sur la vie et les œuvres de Lope de Vega, Paris 1857, p. 157 ff.) hat nichts mit der karolingischen Sage zu thun; das zweite aber, das dem Titel nach hierher zu gehören scheint, dürfte von der Liste der Lopeschen Stücke überhaupt zu streichen sein. Barrera erwähnt weder im Catálogo, noch in der Nueva Biografia ein solches Drama von Lope,

das verlorene El conde d'Irlos[1]) (p. 28 als No. 10). Das Drama La peña de Francia, das Hennigs (p. 29 No. 25) und Schack als verloren anführen, ist nach Barrera p. 132 dasselbe wie El casamiento. — Dazu kommt noch ein Entremes Lopes, in dem er einen Stoff aus der Karlssage parodistisch behandelt: die Melisendra.

Demnach sind — abgesehen von dem mir unzugänglich gebliebenen Zelos de Rodamonte — 6 Dramen und ein Entremes Lopes erhalten, die Stoffe aus der karolingischen Sage behandeln. Besprochen sind diese Dramen im Zusammenhange bis jetzt nur von Schack II 270, 273, 328 f und von Hennigs p. 14, 42 f. Allerdings bringt letzterer nichts Eigenes über sie, er hat die sehr kurzen Urteile Schacks nur wieder abgedruckt. Dafür führt er bei jedem Drama die Stellen an, wo bis auf ihn darüber gehandelt ist. Diese bibliographischen Nachweisungen wären sehr dankenswert, wenn nicht Hennigs vieles aufführte, was sehr überflüssig ist und dafür manches Wichtige übersähe. Wertlos sind die Hinweise auf Montiano, Discurso sobre las tragedias españolas Madrid 1750 p. 56; Fastenrath, Immortellen aus Toledo p. 553; Listá, Lecciones etc. p. 153, Lemcke III 189, Vapereau p. 2023, Rosenkranz, die Poesie und ihre Geschichte p. 605. Schlägt man an diesen Stellen nach, so findet man entweder nur in einer Aufzählung von Dramen Lopes auch den Titel desjenigen genannt, von dem Hennigs gerade spricht, teils (bei Lemcke und Fastenrath) ein Citat aus Ticknor, resp. Duran (Anm. zu No. 355).

Nicht viel wichtiger sind die Hinweise bei Pobrezas de Reynaldos auf Rapp, Spanisches Theater IV Anhang p. 438 f.;

---

wohl aber kannten er und Schaeffer ein Stück mit diesem Titel von einem Lope de Liaño. Der Irrtum stammt von Ticknor her und ist aus ihm in Lemckes Handbuch III und in Hennigs Studien übergegangen. Barrera N. B. 462 scheint übrigens auch bei den Mocedades Lopes Autorschaft zu bezweifeln, da er zum Titel ¿ de Lope? hinzusetzt.

[1]) Barrera p. 537 meint, möglicherweise sei ein als Suelta unter dem Namen Cubillos gedrucktes Drama in Wirklichkeit das von Lope. Gründe für seine Vermutung giebt er nicht an.



alles was Rapp über die Pobrezas sagt, ist „Unterhaltender Ritterroman, der aus Paris verbannte Reinaldos, ist die Geschichte der 4 Haimonskinder.“ Das ist nicht viel, das letzte ist sogar nicht ganz richtig. Wirklich wichtig sind von den Hinweisen, ausser denen auf Schack, Schaeffer (für Palacios de Galiana, Marques de Mantua und Casamiento), Grillparzer, der alle hierhergehörigen Dramen besprochen hat mit Ausnahme des Marques und der Mocedad de Roldan, Ticknor, nur die auf Rapp, Anhang p. 437 über Casamiento, Fastenrath a. a. O. p. 399 über Palacios de Galiana, endlich auf Perron de Castera, Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions etc. Paris 1738. Dieser bringt II, 1, ff. (nicht I, 161 wie bei Hennigs steht) eine Inhaltsangabe (allerdings keine allzugenaue) von Pobrezas de Reynaldos, übersetzt einzelne Stellen in französische Verse und fällt von seinem klassizistischen Standpunkt aus ein Urteil über das Stück. Käme es darauf an, noch mehr Stellen anzugeben, wo eins oder das andere dieser Dramen erwähnt ist, so wäre das sehr leicht. Ich erwähne nur Gautier, Épopées II 330, Duran, Anm. 1 zu No. 355, Wolf, Über die neuesten Leistungen etc. p. 26, Anm., Schmidt, Über die italienischen Heldengedichte etc. p. 68, 225; doch wird man an allen diesen Stellen und manchen anderen, die ich nicht zitiere, nichts finden, was von besonderer Wichtigkeit wäre. Schlimmer ist, dass Hennigs nicht die Bemerkungen kennt, welche Gaston Paris in seiner Histoire poétique über Palacios de Galiana, Mocedad de Roldan und Pobrezas de Reynaldos macht (208, 212, 239, auch 412), dass eine Hindeutung auf Kleins nicht uninteressante Besprechung des Casamiento (X, 480 f.) fehlt (Kleins Besprechung der anderen Dramen p. 493 ist aus Schack entlehnt) und dass endlich nicht erwähnt wird, dass eine französische Prosaübersetzung des Casamiento von Baret existiert (in Œuvres dramatiques de Lope de Vega. Trad. de M. Eugène Baret I Paris 1869. 279—333). — Seit Hennigs haben über das eine oder andere dieser Dramen noch gesprochen Günthner a. a. O. p. 66 und 69 (kurze Inhaltsangabe von Casamiento, Pobrezas de Rey-

naldos und Palacios de Galiana mit Angabe von Nachahmungen, resp. Übersetzungen dieser Stücke) und Farinelli, Grillparzer und Lope de Vega. Näheres soll, so weit nötig, bei der Besprechung der einzelnen Stücke gegeben werden.

Was nun die Entstehungszeit unserer Dramen und ihre Aufeinanderfolge nach derselben anbetrifft, so lässt sich darüber sehr wenig sagen. Bekanntlich hat Lope selbst uns 2 Listen seiner Stücke hinterlassen, die erste in dem Prologe seines Peregrino in den Ausgaben Sevilla 1604, Madrid 1604, Barcelona 1605, Brüssel 1608 mit 219 Titeln, die zweite im Prologe desselben Buches in der Ausgabe von Madrid 1618 (mit 114 neuen Titeln). Nun finden sich die Titel aller unserer Dramen (auch der verlorenen) mit alleiniger Ausnahme des Casamiento schon in der Liste von 1604, folglich müssen alle diese Dramen schon vor 1604 vorhanden gewesen sein; dasselbe gilt aber auch vom Casamiento, da dies schon im ersten Teil der grossen Sammlung von Lopes Komödien, der 1604 in Valencia, Madrid, Valladolid und Zaragoza gedruckt wurde, steht. Folglich fällt die Entstehungszeit aller dieser Dramen in die erste Lebenshälfte Lopes.

Über die Entstehungszeit der einzelnen Dramen habe ich bei dem Mangel fast aller genaueren äusseren Daten nicht viel feststellen können. Was ich gefunden habe, wird bei Besprechung der einzelnen Dramen gesagt werden, hier sei nur der Vollständigkeit wegen erwähnt, dass das verlorene Stück La Circe Angélica nach Barrera N. B. S. 38 Anm. zwischen 1573 und 1584 aufgeführt wurde. Leider nennt Barrera kein genaueres Datum, giebt auch seine Quelle nicht an.

Bei der Besprechung der einzelnen Stücke werde ich dieselben, da eine Anordnung nach der Abfassungszeit nicht möglich, in der Reihenfolge behandeln, die sich ergiebt, wenn man die Dramen nach der Zeit ihrer Handlung ordnet. Die Reihenfolge ist dann diese: 1. Los Palacios de Galiana (Stoff aus der Jugendgeschichte Karls), 2. La Mocedad de Roldan (Rolands Geburt und Jugend), 3. Las Pobrezas de

Reynaldos, 4. Angélica en el Catay, 5. El Marques de Mantua (der Tod des Baldovinos und die Hinrichtung Carlotos), 6. El Casamiento en la Muerte (Schlacht bei Roncesvaux), 7. Melisendra, ein Stück, das als Entremes von den Comedias zu sondern ist.

Nach Besprechung der einzelnen Stücke werde ich versuchen zusammenfassend darzustellen, wie die Karlssage sich bei Lope de Vega gestaltet hat, darauf eine Übersicht über die Verbreitung karolingischer Stoffe im spanischen Drama überhaupt geben.

II. Die Dramen.

1. Los Palacios de Galiana.

Das Drama steht im 23. Teil von Lopes Comedias, dessen einziger Druck 1638 in Madrid erschien, auf fol. 230v—257v. Andere Drucke des Dramas sind nicht bekannt. Die Handlung des Stückes ist sehr verwickelt, die Analyse muss daher, um verständlich zu bleiben, etwas ausführlich sein.

Akt I. Der Dauphin von Frankreich, Carlos, hat, in Folge von Zerwürfnissen mit seinem Vater, seine Heimat verlassen, begleitet von seinem Freunde, dem Grafen Arnaldo, und zwei anderen Edlen Nemoro und Gesolfo. Mit sich führt er die als Page verkleidete Armelina, die Tochter des Herzogs Astolfo, die er aus ihrem väterlichen Hause entführt hat. Bei Beginn des Stückes sind alle vor Zaragoza angekommen; dort wollen sie in die Dienste des Königs treten, dort will auch Carlos, wie er Arnaldo mitteilt, Armelina heiraten. Da nimmt plötzlich Arnaldo von ihm Abschied, er will nach Frankreich zurück; Carlos fragt nach dem Grunde, doch erst nach langem Zögern sagt ihm Arnaldo, er habe früher Armelina geliebt und sei nur gegen ihn, als Sohn seines Königs, zurückgetreten; Armelina als Gemahlin des Carlos zu sehen, könne er nicht ertragen und, um sich

auch nicht in Gedanken gegen seinen Fürsten zu versündigen, wolle er lieber gehen. Carlos aber verzichtet nun sofort darauf, Armelina zu heiraten; sie soll die Frau des Grafen werden, wogegen sie freilich sehr energisch protestiert. Da kommt in prächtigem Zuge Audalla[1]), der Sohn des Königs von Zaragoza, vorüber; auf seine Fragen erfährt Carlos von einem Diener, dass Audalla auf dem Wege zum König Galafre von Toledo sei, den er um die Hand seiner Tochter Galiana bitten wolle. In ein Bild Galianas, das der Diener ihm zeigt, verliebt sich Carlos auf der Stelle so glühend, dass er beschliesst, nicht nach Zaragoza, sondern nach Toledo zu gehen, um da in die Dienste Galafres zu treten. — Der Rest des Aktes spielt in Toledo. Dort hat Galiana bei einem französischen Sklaven ein Bild des Dauphins von Frankreich gesehen und sich ebenfalls in dasselbe verliebt. Da ihr nun überdies prophezeit worden ist, sie werde einen Franzosen heiraten, Christin und Mutter von Königen werden, so nimmt sie Audalla, als er als sein eigener Bote verkleidet zu ihr kommt, reiche Geschenke bringt und um eine persönliche Audienz für seinen Herrn bittet, sehr kühl auf, und Galafre verschiebt auf ihre Bitten die Entscheidung noch auf einen Monat. Kaum ist Audalla fort, so kommen die Franzosen. Carlos nennt sich Rugero, der Graf Ricardo; Galafre nimmt sie mit Freuden in seine Dienste. Galiana hat sofort in Rugero das Original jenes Bildes erkannt, sie versucht, Armelina (die sich als Page Armelin nennt) auszuforschen, doch leugnet dieselbe, das Carlos der Dauphin sei, wohl sei er aber von hohem Adel. Carlos gewinnt schnell die Gunst Galafres, der ihn zu seinem Feldherrn macht. — Inzwischen ist Audalla voll Wut über die Verzögerung; die Schuld daran, glaubt er, habe der neue Günstling des Königs. In dieser Meinung bestärkt ihn noch ein Gespräch Galafres und Carlos, das er belauscht. Er glaubt zu verstehen, Galafre wolle seine Tochter Carlos zur Frau geben, in Wirklichkeit hat dagegen

[1]) Im Text Audala geschrieben, doch reimt der Name stets mit Wörtern auf —alla, so batalla, dalla fol. 233, calla 236 u. a.

der König seinem Günstling anvertraut, er liebe Celima, die Gesellschafterin Galianas, und wolle ihr am Abend ein Ständchen bringen, Carlos solle ihn dabei begleiten. Audalla beschliesst, sich an Rugero zu rächen. Das Ständchen findet auch statt, und zwar auf folgende Weise: Carlos überredet Galafre, sich hinter ihn zu stellen und ihn in seinem Namen reden zu lassen, damit er nicht etwa vom Palaste aus von anderen gesehen werde; auf dem Balkon des Palastes stellt sich Galiana hinter Celima. Galiana tauscht nun durch Celimas Mund Liebesversicherungen mit Carlos, während Galafre glaubt, dieselben seien für ihn bestimmt. Doch werden sie sehr unangenehm von Audalla gestört, der mit Bewaffneten kommt, um Carlos zu überfallen, aber voll Schreck den Rückzug antritt, als er ausser Carlos auch den König antrifft.

Akt II. Audalla sucht sich bei Galafre wegen seines Vergehens zu entschuldigen, doch wird er schroff abgewiesen. Voller Wut geht er, nachdem er unter grossem Prahlen geschworen hat, sich an Galafre und besonders an Carlos, den er für alles verantwortlich macht, zu rächen. Galafre aber verspricht nun Carlos, ohne dass dieser ihn darum gebeten hat, Galiana zur Frau. Doch jetzt glaubt Armelina, der Augenblick sei gekommen, wo sie sich dafür rächen könne, dass Carlos sie verschmäht hat. Sie entdeckt sich Audalla und schlägt ihm vor, er solle sie mit sich nach Zaragoza entführen, Carlos und der Graf würden dies als die grösste Schmach empfinden. Audalla geht darauf ein, entführt Armelina und benachrichtigt davon Carlos durch einen höhnischen Brief, den auch Armelina unterzeichnet. Carlos, der inzwischen Galiana seinen wahren Stand enthüllt hat, bricht sofort mit dem Grafen zur Verfolgung auf. Das verletzt aber wiederum Galiana sehr, sie wird eifersüchtig, glaubt Armelina sei Karls Geliebte und alles sei abgekartetes Spiel, um sie zu täuschen. Auf den Rat ihrer Freundin Celima spiegelt sie daher ihrem Vater vor, Carlos hätte diese Celima, die Galafre ja liebt, entführt; Galafre macht sich daher sofort mit Bewaffneten auf, um die Franzosen wieder einzu-

holen. — Audalla ist es inzwischen leid geworden, Armelina entführt zu haben; er meint, diese Rache sei doch nicht ganz seiner würdig; auf den Rat seines Dieners bindet er Armelina an einen Baum und überlässt sie ihrem Schicksal. Kaum sind aber die Mohren gegangen, als Carlos und Arnaldo auftreten, Armelina finden und sie befreien. Ihr anfänglicher Zorn legt sich, als Armelina ihnen sagt, Audalla hätte sie mit Gewalt entführt und sie gezwungen, jenen Brief zu unterzeichnen. Die Beiden lassen sich täuschen und verzeihen ihr. Da kommt nun aber Galafre mit seinem Gefolge und nimmt alle drei gefangen, obwohl sie beteuern, von Celima nichts zu wissen. Sie werden nach Toledo zurückgebracht, wo man natürlich Celima vorfindet. Galiana klärt den Sachverhalt auf, und Galafre will die Gefangenen schon wieder frei geben, als Armelina mit der Anklage hervortritt, die Franzosen hätten sich mit Galiana gegen Galafre verschworen und, da sie selbst sich nicht an der Verschwörung hätte beteiligen wollen, seien Arnaldo und Carlos gerade im Begriff gewesen, sie zu ermorden, als Galafre sie gestört hätte. Galafre glaubt auch alles, er lässt Carlos und Arnaldo in dem festen Schloss San Cerbantes, seine Tochter in ihrem eigenen Palaste gefangen setzen. Armelina verspricht er zum Danke seine Hand.

Akt III. Der Akt beginnt mit einem Gespräche zwischen Nemoro und Gesolfo. Ersterer, der, wie wir jetzt erfahren, nach Frankreich gegangen war, kommt zurück mit der Nachricht, dass Karls Vater tot und das ganze Königreich in Verwirrung sei, weil niemand wisse, was aus Karl geworden. Die Beiden schleichen sich nun, als Mauren verkleidet, in das Schloss San Cerbantes und versehen die Gefangenen mit Feilen und Stricken, so dass sie entfliehen können. Carlos geht sofort mit Nemoro nach Frankreich, nachdem ihm vorher noch Arnaldo versprochen hat, Galiana zu befreien und mit ihr nachzukommen. Inzwischen ist Armelina mit Tarfe, einem Feldherrn Galafres, aus Toledo entflohen — warum, ist nicht recht ersichtlich. Beiden thut es aber schon wieder leid; Tarfe will nach Toledo zurückkehren, vorher aber noch

Armelina entehren und dann töten. Während Armelina mit ihm ringt, kommen Carlos und Nemoro, die auf dem Wege nach Frankreich sind, sie befreien Armelina und töten Tarfe. Carlos will Armelina zuerst für ihren Verrat mit dem Tode bestrafen, verzeiht ihr aber dann als der künftigen Gemahlin seines Freundes und nimmt sie mit sich. — In Toledo gelingt Arnaldo und Gesolfo die Befreiung Galianas: als Sklaven verkleidet, erzählen sie den Wächtern, während Galiana am Fenster lauscht, wie in ihrer Heimat eine Prinzessin, die in ähnlicher Lage wie Galiana war, durch die Wasserröhren (cañas) des Palastes, in dem sie gefangen war, entfloh. Galiana versteht und entflieht glücklich auf die angedeutete Weise. — In Frankreich wird Carlos mit Freuden von den Adligen aufgenommen, Feste werden zu seinen Ehren veranstaltet, unter anderen auch ein Turnier zu Ehren seiner Geliebten. Dadurch kommt er aber in eine böse Lage, da er den Namen seiner Geliebten nennen muss. Nun hat er sich aber durch seine Entführung Armelinas deren mächtige Familie verfeindet, durch ihre Vermählung mit Arnaldo würde allerdings ihre Ehre wiederhergestellt werden, aber Arnaldo ist nicht da. Um es daher nicht mit Armelinas Familie zu verderben, nennt er auf den Rat derselben, die noch immer in Pagenkleidung ist, ihren Namen als den seiner Geliebten; auf die Frage, wo Armelina denn sei, antwortet er, sie komme mit Arnaldo nach. Trotzdem wollen zwei Vettern Armelinas (Balduin und Olivante) Carlos beim Turnier verräterischer Weise ermorden; Armelina aber hat diesen Plan belauscht und beschliesst — durch Carlos Güte umgewandelt — ihn zu vereiteln. — Galiana und Arnaldo sind inzwischen auf dem Wege nach Paris; da hören sie von den Festlichkeiten zu Ehren Armelinas, sowie dass Carlos diese heiraten würde. Arnaldo, voll Schmerz über diesen Verrat seines Freundes, lässt Galiana im Stich und eilt nach Paris. Galiana aber wird von Audalla gefunden, der ihr auf die Nachricht ihrer Flucht gefolgt ist; er erkennt sie aber nicht, da sie in Männerkleidern ist, und nimmt sie als seinen Knappen mit nach Paris, wo er sich am Turnier beteiligen

will. Dort beim Turnier treffen alle zusammen, Armelina verkündet laut den verräterischen Anschlag ihrer Vettern; diese fliehen, Arnaldo, Galiana und Audalla aber geben sich zu erkennen. Nun endet alles aufs Beste: Carlos heiratet Galiana, Arnaldo Armelina, Audalla verlangt die Taufe und soll überdies noch eine vornehme Französin zur Frau bekommen.

Ueber den poetischen Wert des Stückes gehen die Ansichten sehr auseinander. Am höchsten stellt es Schaeffer; er nennt es I S. 136 ein vortreffliches Stück, das (S. 137) „den Eindruck eines romantischen farbenglühenden Traumes hinterlasse". Günthner S. 69 nennt es ein „anmutiges, phantastisches Stück", nach Schack vereinigt es alle Reize der besseren unter den phantastischen Ritterromanen in sich.[1]) Bedeutend ungünstiger spricht sich G. Paris S. 239 aus: „il ne reste rien dans cette pièce de l'esprit du moyen âge; les faits et les caractères y sont travestis d'une façon quelquefois heureuse, mais le plus souvent fade et même ridicule." Auch Grillparzer XIII 207 scheint recht ungünstig von dem Stück zu denken, dem er allerdings einige „gut ausgeführte" Szenen nicht abspricht (er weist besonders hin auf die Täuschung Galafres durch Celima, Galiana und Carlos und auf die Szene, in der Arnaldo der Galiana durch sein Gespräch mit den Wächtern die Möglichkeit der Flucht zeigt).

Ich glaube, man wird diesen letzten beiden Urteilen im Ganzen zustimmen müssen. Allerdings ist die vielleicht zu verwickelte Handlung interessant und sehr geschickt angeordnet. Dafür ist aber Motivierung und Charakterzeichnung desto schwächer, die beide von der Fülle der Handlung erdrückt werden. Dass spanische Dramenhelden ihre Gesinnung sehr leicht wechseln, ist ja bekannt, und Schack hat versucht,

---

[1]) Allerdings scheint Schack das Stück nicht sehr genau gekannt zu haben, denn II S. 328 heisst es: „Einige derselben (der Stücke aus mittelalterlichen Sagenkreisen) haben in der auf Zauberei und sichtbar vorgehende Wunder berechneten Anlage grosse Ähnlichkeit mit den mythologischen, so Los Palacios de Galiana"; von dergleichen ist aber in unserem Drama nicht die Rede.

diese Erscheinung aus dem Nationalcharakter heraus psychologisch zu erklären. Mag das nun sein, wie es will, ein Vorzug ist es sicher nicht, besonders wenn die Gesinnungsänderungen so krass und häufig sind, wie in dem vorliegenden Drama. Kaum hat Carlos seine Absicht kund gethan, Armelina, die er doch, wie es scheint, geliebt hat, zu heiraten, als er sie schon in recht brüsker Form, ohne sie auch nur um ihre Einwilligung zu fragen, an seinen Freund abtritt; und damit noch nicht genug: wenige Augenblicke später hat er sich schon von neuem glühend in ein Bild verliebt. Ebenso schwankend ist Galafre, der, ohne an seine Liebe zu Celima, von der er zuerst ein so grosses Wesen machte, auch nur zu denken, seine Hand Armelina anbietet. Dieselbe Unbeständigkeit bei Armelina, deren Flucht mit Tarfe, den sie ja nicht liebt, man sich gar nicht erklären kann. Allerdings, wäre sie nicht geflohen, so hätte sie Carlos auch nicht auffinden und nach Frankreich mitnehmen können, und dann wäre die ganze Verwickelung des 3. Aktes weggefallen. Die ganze Tarfeepisode ist wohl der schlimmste Fehler des Stückes, sie ist weiter nichts als eine sehr überflüssige Wiederholung der Entführung Armelinas durch Audalla im 2. Akt. — Galafre zeichnet sich ausserdem noch durch eine allzugrosse Leichtgläubigkeit aus; dass Galiana ihn nicht selbst hinter Carlos hergeschickt hätte, wenn sie mit ihm verbunden gewesen wäre, hätte er sich doch sagen müssen. Endlich ist die Lösung des Ganzen etwas gewaltsam; Audalla und Arnaldo haben eigentlich auf dem Turnier gar nichts zu suchen, und dass Armelina mit der Entdeckung der Verschwörung bis zum letzten Augenblick wartet, ist doch recht unwahrscheinlich, wenn sie auch dies Zögern mit der Furcht zu rechtfertigen sucht, Carlos werde ihr, die ihn so oft betrogen, jetzt, da sie die Wahrheit spreche, nicht glauben.

Die Charakterzeichnung ist, wie schon gesagt, nur schwach; einigermassen gelungen ist nur Audalla mit seinen masslosen Prahlereien und sein listiger Diener; Armelina dagegen, „das Prototyp aller spanischen Liebesheldinnen“ ist eine Gestalt, der man zu oft im spanischen Theater begegnet,

als dass sie grosses Interesse erregen könnte, besonders da Lope gar keinen Versuch gemacht hat, sie uns innerlich nahe zu bringen.

Das Stück ist, wie oben gesagt, vor 1604 entstanden, wenigstens ist in der ersten Liste des Peregrino ein Stück La Galiana aufgeführt, das gewiss mit unserem identisch ist. Doch selbst, wenn man daran zweifeln wollte, würden doch andere Kennzeichen das Stück in Lopes erste Periode d. h. die Zeit vor 1604 verweisen. Schack II 263 giebt als Kennzeichen von Lopes Dramen aus der I. Periode an: „Fülle von Phantasiegebilden, Empfindungen und Leidenschaften, Häufung von Ereignissen auf Ereignisse, grosse Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemeiner, aber nicht gehörig verteilter und ausgesparter Reichtum der Handlung.“ Ferner: schneller Dialog, Vermeiden langer Reden und Umsetzung der Exposition in Handlung. All dies trifft auf unser Drama zu; ebenso aber auch die mehr äusseren, vielleicht aber sicheren Kennzeichen der Form. Das herrschende Versmass der Palacios sind Redondillen und Quintillen daneben, danach Terzinen und reimlose Elfsilbler, Oktaven werden 2 mal verwendet, der Romanzenvers nur an 3 verhältnismässig kurzen Stellen im 2. und 3. Akt (Armelinas Erzählung ihres Schicksals, Arnaldos Erzählung von der Flucht der französischen Prinzessin und der Schluss des Stückes). Diese spärliche Verwendung der Romanzenform, während der reimlose Elfsilbler häufig gebraucht wird, ist nach Schack II 264 ein Kennzeichen von Lopes erster Periode.

Was die Sprache anbetrifft, so zeigt diese manchmal etwas gongoristische Färbung. Diese zeigt sich nicht nur in den Reden des Audalla, wo sie vorzüglich hinpasst und zu seiner Charakterisierung dient, sondern auch im Munde anderer Personen. Besonders auffallend ist da das Sonett Galianas im III. Akt, das ich hiehersetze. In der schlimmsten Lage, verlassen von ihrem Begleiter, von ihrem Geliebten, wie sie glaubt, verraten, lässt Lope sie ihren Schmerz durch folgende Verse ausdrücken:

Por no creer importunada nada
Viene á faltarme en tal despecho pecho;
La vida llega á tan estrecho trecho
Que vive el alma encarcelada helada.
Ya está la cuenta rematada; atada
Me tiene amor, pagando el pecho pecho:
Gran yerro ha sido, y sin provecho hecho,
Pues he de verme desamada amada.
Tarde el remedio, aunque divino, vino,
Pues de mi carcel la atadura dura
Y la sentencia que consiento siento.
Porque, si busco á un desatino tino
Y digo, que hay en mi locura cura
Y en mis engaños escarmiento, miento.

Zunächst stand ich diesen Versen ratlos gegenüber; durch die Interpunktion, die ich zum grössten Teil der Güte von Herrn Professor Tobler verdanke (im Original fehlt sie oder ist falsch, wie in allen alten spanischen Drucken), ist ja nun der Sinn ziemlich klar gestellt; jedenfalls ist es aber nicht zu rechtfertigen, dass Lope seine Heldin in einer Lage wie der ihrigen solchen Galimathias sprechen lässt.

Ob man aus dieser stilistischen Eigentümlichkeit wagen darf, Schlüsse auf die Entstehungszeit des Stückes zu ziehen, will ich dahingestellt sein lassen (s. u. z. Pobr. 50 f.).

Der Stoff des Stückes beruht auf den sagenhaften Überlieferungen über die Jugend Karls des Grossen, auf der sog. Meinetsage. Doch hat Lope, wie ja schon aus der Analyse hervorgeht, starke Veränderungen mit derselben vorgenommen. Vor allem ist, was bis jetzt noch stets übersehen worden ist, Lopes Delfin Carlos gar nicht Karl der Grosse, wie Schaeffer, Günthner S. 69 und auch Grillparzer — die einzigen, die bis jetzt überhaupt etwas eingehender darüber gehandelt haben — glauben. Zunächst heisst der Vater von Lopes Helden nicht Pipin, wie Schaeffer I S. 137 irrtümlich behauptet, sondern Clodoveo, seine Mutter heisst Blanca, nicht Berta, das zeigen die Verse:

El nombre de su baútismo
Es Carlos, Blanca su madre
Y Clodoveo su padre,
Caudillo de Cristianismo.

(Akt I fol. 234 $^{v^0}_{\alpha}$ [1]). Und das ist nicht etwa ein Gedächtnisfehler Lopes, eine Verwechselung von Chlodovech und Pipin, sondern andere Stellen beweisen klar, dass Carlos bei Lope ein Nachkomme Karls des Grossen ist. So die Stelle Akt II (ganz am Anfang) fol. 241 $v^0\beta$:

bien saben[2]) los franceses
que en tiempo de Carlomagno
no fueron á Francia en vano
los moros aragoneses.

oder in Akt III fol. 253 v^0.

. . . . Ya otra vez[3]) las Lunas y las Lises
La hermana de Reÿnaldos, Bradamante,
De más valor que el sucesor de Anquises,
Iuntó por aquel bárbaro arrogante
A quien tu aguelo en nuestra mesa puso
Con título de duque y almirante.

Man darf sich über das wahre Verhältnis nicht durch den Umstand täuschen lassen, dass einige der französischen Grossen Namen tragen, die aus der Karlssage bekannt sind: die Astolfo, Dudon, Balduin haben mit den gleichnamigen Sagenhelden nichts zu thun, wenigstens geht aus keinem Vers Lopes hervor, dass sie mit denselben identisch sind; der Ricardeto ist gar kein Ritter, die Doña Alda endlich, die ebenfalls auftritt (im Personenverzeichnis ist sie nicht genannt), ist nicht Rolands berühmte Braut, sondern eine Nachkommin derselben (Astolfo nennt sie Akt III fol. 256 $v^0\beta$ „sucesora de aquel famoso Roldan“).

Demnach ist es zweifellos, dass in den Palacios nicht ein Stück der Karlssage als solcher dramatisiert vorliegt; der Dichter hat den Stoff von seiner sagenhaften Grundlage losgelöst und ihn in die Sphäre jener romantischen Schau- oder Lustspiele gerückt, deren Könige, Herzöge etc. man nicht mit historischen identifizieren darf, sondern die reine Phantasiegestalten sind. Ebensowenig wie etwa der Clodoveo in Urson y Valentin oder in Los Torneos de Aragon der

---

[1]) Mit α und β bezeichne ich die Spalten der spanischen Drucke.

[2]) Im Text: aben.

[3]) Im Text handelt es sich um Carlos' Heirat mit der Maurin Galiana. Der „bárbaro arrogante“ ist Ariostos Held Ruggiero.

historische Chlodovech ist, ebensowenig sah Lope seinen Carlos als Karl den Grossen an.

Trotzdem gehört das Drama in den Kreis der hier zu behandelnden. Denn wenn auch Lope durch seine Behandlungsweise das Drama zu einem romantischen Schauspiel ohne Beziehung zur Karlssage gemacht hat, so ist doch der Stoff, wie schon oben gesagt, dem karolingischen Sagenkreise, der Meinetsage, entlehnt. Gautier, Épopées françaises III 33 ff. führt 13 Fassungen, bezw. mehr oder weniger ausführliche Erzählungen der Meinetsage aus dem Mittelalter auf; von diesen stammen 3 aus Spanien, nämlich die in der Chronica Hispaniae des Rodrigo von Toledo, die der Crónica general de España (Valladol. 1604, auf fol. XXIV col. B.) und die der Gran Conquista de Ultramar, 2 aus Italien: ein franko-italienisches Gedicht in einer Handschrift der San Marco Bibliothek in Venedig und das VI. Buch (cap. 17—51) der Reali di Francia, die übrigen stammen aus Frankreich, Deutschland und Island, eine Erwähnung der Sage findet sich auch in der Chronik Turpins cap. XX. Aus welcher dieser Quellen könnte nun Lope seinen Stoff geschöpft haben? Von vornherein ausgeschlossen sind die deutschen und französischen Bearbeitungen, ebenso das franko-italienische Gedicht, alle diese sind nur handschriftlich überliefert, und es ist nicht gut denkbar, dass Lope sie gekannt hätte, ausserdem bieten sie auch im Inhalt keine besonderen Ähnlichkeiten (Inhaltsangaben, sowie weitere Verweisungen siehe bei Gautier a. a. O.). Ebenso ausgeschlossen sind die Chroniken Turpins und Rodrigos, die beide nur ganz kurze Andeutungen ohne Einzelheiten bieten. Demnach bleiben übrig: die Crónica general, die Gran Conquista und die Reali di Francia.

Wenn wir nun diese Fassungen der Sage mit Lopes Drama vergleichen, so fällt zunächst auf, dass der Übereinstimmungen sehr wenige sind, während die Zahl der Abweichungen desto grösser ist. Mit allen Fassungen der Sage hat Lope das Motiv gemein, dass der Erbe des französischen Thrones seine Heimat verlässt, in Spanien in die Dienste eines Maurenkönigs tritt, die Liebe von dessen Tochter ge-

winnt und mit ihr endlich nach seiner Heimat zurückkehrt, wo er sie heiratet. — Viel grösser sind die Abweichungen Lopes von allen anderen Fassungen. So findet sich vor allem von dem, was die Haupthandlung bei ihm ausmacht, in keiner der anderen Versionen auch nur eine Spur; keine kennt Armelina und ihre Ränke. Auch sonst bietet Lope grosse Verschiedenheiten: die anderen Fassungen lassen einen abgewiesenen Bewerber Galianas mit grosser Heeresmacht nach Toledo kommen, um seine Wünsche mit Gewalt durchzusetzen. Dieser Bewerber heisst Bramante in der Crónica und in den Reali, Abrahim, König von Zaragoza, in der Conquista. Der junge Karl hilft dann Galafre im Kampfe gegen diesen seinen Feind und erschlägt seinen Rivalen. Von all dem weiss Lope kaum etwas. Allerdings hat auch bei ihm Carlos einen Rivalen, der aber Audalla[1]) von Zaragoza heisst; dieser droht allerdings sich mit Heeresmacht für die erlittene Zurückweisung zu rächen, doch denkt er anscheinend nicht daran, seine Drohung zu erfüllen, auch zu einem Zweikampf zwischen Audalla und Carlos kommt es nicht. Auffallend ist auch die Veränderung, die Lope mit dem Namen seiner beiden Haupthelden vorgenommen hat: wie auch sonst nimmt sein Carlos in Spanien einen anderen Namen an, doch nennt er sich nicht Mayneto, wie sonst stets (frz. Mainet, ital. Mainetto, dtsch. Meinet), sondern Rugero; der Freund Karls trägt ebenfalls einen Namen, der sonst nicht vorkommt: Arnaldo, bezw. Ricardo, die entsprechende Gestalt heisst sonst Morante (ital. Morando, frz. Morand, bei Girard d'Amiens David; die Conquista, sowie einige andere Fassungen kennen zwei Begleiter Karls: Morante und Mayugot). Ausserdem ist das Verhältnis Morantes, resp. Mayugots und Morantes zu Karl ein ganz anderes, als das des Grafen Arnaldo zu Carlos,

[1]) Die Conquista erwähnt allerdings fol. C XXXVIII a 2 einen Abdallah von Cordova flüchtig als abgewiesenen Freier Galianas, doch ist das Zusammentreffen wohl zufällig. — Der Name Audalla ist auch in den Romanzen beliebt, siehe z. B. Duran No. 121—135, doch hat auch von diesen Romanzenhelden keiner etwas mit Lopes Audalla zu thun.



Morante ist bedeutend älter als Karl, er ist sein Erzieher und Vormund, bei Lope dagegen ist er sein gleichaltriger Freund.

Bei so grossen Verschiedenheiten ist natürlich, dass weder die Crónica, noch die Conquista oder die Reali die eigentliche Quelle Lopes sein können, da ja das, was die Hauptsache bei ihm ist, sich in keinem der 3 Denkmäler findet. Wohl aber ist zu untersuchen, welchem der drei Lope in seiner Fassung der Sage am nächsten steht, aus welchem er also die Sage kennen gelernt haben könnte. G. Paris, S. 239 hat behauptet, Lope habe sein Drama nach der Conquista de Ultramar gedichtet. Das ist jedoch nicht der Fall, wie eine Vergleichung der beiden Werke zeigt.[1]) Zunächst tragen schon 2 der Hauptpersonen in der Conquista andere Namen als im Drama: der König von Toledo heisst Hixem (dem Galafre entspricht dem Namen nach Hixems Alguazil, Halaf), seine Tochter statt Galiana, Halia. Lopes Carlos hat ferner Frankreich verlassen, weil er sich mit seinem Vater überworfen hat, in der Conquista ist er dagegen von seinen Brüdern vertrieben worden. Endlich hat Lopes Carlos eigentlich nur einen Begleiter, den Grafen Arnaldo (Gesolfo und Nemoro treten ganz zurück), die Conquista giebt Carlos, ausser einem zahlreichen Gefolge, 2 Freunde: Morante und Mayugot.

Die Crónica general stimmt nun gerade da, wo die Conquista abweicht, mit dem Drama überein. In ihr verlässt Karl sein Vaterland zu Lebzeiten seines Vaters aus demselben Grunde wie bei Lope und auf die Nachricht vom Tode desselben kehrt er wieder dahin zurück. Ausserdem stimmen auch die Namen des Königs von Toledo und seiner Tochter zu Lope. Endlich stimmt auch die Art, wie Galiana entkommt, in Crónica und im Drama überein, sie flieht in

---

[1]) Die betreffende Stelle der Conquista ist abgedruckt bei Wolf, Über 2 niederländische Volksbücher etc., Wien 1857, die ganze Conquista ist herausgegeben von Gayangos (Bibl. de aut. esp. Bd. 44). Analysen bei Bartsch, Über Karl Meinet 15—19 und bei Milá y Fontanals.

beiden durch die „cañas“ ihres Schlosses, und diesen Zug kennt die Conquista nicht.

Die Fassung der Reali ist von den dreien am meisten von Lope abweichend; allerdings haben sie für Galafre und Galiana dieselben Namen, doch weichen sie dafür in anderen Zügen ab. Sie machen Galafre zum König von Zaragoza, Mainetto kommt dorthin von seinen Brüdern vertrieben, er flieht zusammen mit Galiana, während die spanischen Versionen ihn allein fliehen lassen und Galiana dann erst von Morante bezw. Arnaldo geholt wird. Endlich lassen die Reali die Flüchtlinge zunächst nach Italien fliehen, während in den spanischen Versionen sie gleich nach Frankreich zurückgehen.

Demnach steht von den bekannten Fassungen der Sage diejenige der Crónica general dem Drama am nächsten, es wäre also zu folgern, dass Lope aus ihr seinen Stoff entlehnt, ihn aber dann in sehr freier Weise behandelt hat. Schaeffer weist I 137 auf die Möglichkeit hin, dass Lope die Figur seiner Armelina in einem alten Ritterbuche vorgefunden habe. Dies ist mir jedoch nicht wahrscheinlich; jedenfalls kommt eine Armelina oder eine entsprechende Figur nicht in den spanischen Ritterromanen aus dem karolingischen Kreise[1]) vor. Ob sie sich etwa in einem der anderen Romane findet, kann ich natürlich nicht sagen, glaube es aber nicht, da doch Lope wahrlich nicht so arm an eigenen Charakteren und Situationen ist, dass man ihm nicht die freie Erfindung der Armelina, die ja überdies, im spanischen Drama wenigstens, keine so sehr seltene Gestalt ist, sehr wohl zutrauen könnte. Jedenfalls ist sie so lange als seine Originalschöpfung zu betrachten, bis der Roman, in dem man ihr Urbild fände, nachgewiesen ist. — Wenn aber die Crónica general Lopes Quelle war, so ist es nicht leicht zu erklären, wie Lope dazu

[1]) Dieselben sind aufgezählt bei Gayangos, a. a. O.; gesehen habe ich von den dort genannten nur El espejo de caballerías nicht. Dass sich Armelina etwa in diesem findet, ist unwahrscheinlich, da in ihm der Orlando innamorato bearbeitet sein soll; s. Grässe, Trésor etc. 501, G. Paris 212.



kam, den Namen des Morante in Arnaldo, Mayneto in Rugero zu verwandeln und überhaupt seinen Stoff ganz von der sagenhaften Grundlage zu trennen. Vielleicht ist die Möglichkeit nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Lope überhaupt keine eigentliche gedruckte Quelle hatte, sondern dass ihm der Stoff durch mündliche Überlieferung zukam. Es bestanden damals nämlich — und bestehen vielleicht noch — in Toledo Lokaltraditionen, die sich an die sogenannten Palacios de Galiana[1]), eine maurische Ruine in herrlicher Lage am rechten Ufer des Tajo, knüpfen. Auf solchen Lokaltraditionen scheint z. B. die Fassung der Sage zu beruhen, wie sie sich bei Lozano, Los Reyes Nuevos de Toledo, 1667 cap. IV. findet. Allerdings bietet Lozanos Erzählung weder mit den Chroniken noch mit dem Drama nähere Berührungspunkte (Carlos kommt ganz allein nach Toledo, den Grund lässt Lozano unentschieden; er verliebt sich in Galiana, fordert seinen Rivalen Bradamante zum Zweikampf — von einem Kriege Bradamantes gegen Galafre ist nicht die Rede — tötet ihn und heiratet Galiana), aber sie beweist eben doch, dass die Sage noch in anderer Form erzählt wurde als die Chroniken boten. Es ist nun doch wohl denkbar, dass Lope bei einem Aufenthalt in Toledo (zum ersten Mal scheint Lope nach Barrera, Nueva Biografía S. 53, 1588 in Toledo gewesen zu sein, doch nur auf kürzere Zeit; ein zweites Mal 1601 und 1602, Barrera a. a. O. 102) von dieser Sage gehört und sie zum Gegenstand seines Dramas gemacht hat. Da diese Lokaltradition doch jedenfalls nicht so detailliert gewesen wäre, wie die Erzählung der Chronik, hätte er ihr mit grösserer Freiheit gegenübergestanden und so liessen sich seine starken Abweichungen vielleicht erklären. Man könnte sogar vermuten, dass Lope gar nicht gewusst habe, dass sein Stoff ursprünglich mit Bezug auf Karl den Grossen erzählt wurde, wenn dem nicht eine Erwähnung gegenüber stände, die sich in der Mocedad de Roldan findet. Dort tritt ein

---

1) Eine Beschreibung, sowie eine Abbildung dieser Ruine findet man bei Amador de los Rios, Toledo pintoresco S. 293 ff.

Delfin Carlos auf, der, wie ich weiterhin zeigen werde, jedenfalls Karl der Grosse sein soll, dem seine Gemahlin Galiana einen Sohn gebiert. Gelegentlich der Vorbereitung zu einem Maskenzug, sagt nun Carlos (fol. $240^{v°}_{\alpha}$,

De moro iré disfrazado
Por amor de quien sabéis;
Que aunque es tan bella cristiana
Mi querida Galiana,
Al fin olvidar no puedo
Los palacios de Toledo
Y la hermosura africana.

Und etwas weiter fol. $240^{v°}_{\alpha}$:

Cuando yo en Toledo amé
Y al rey Galafre serví,
Por el valor de mi fe
Desta color (grün) me vestí.

Nun ist La Mocedad de Roldan ein Jugendstück Lopes (S. u. 29) und, da es die Merkmale der Jugendstücke Lopes auch in viel höherem Grade zeigt als Los Palacios, kann auch nicht gut angenommen werden, dass das letztere Drama noch früher zu setzen sei als La Mocedad. Im Gegenteil ist anzunehmen, dass ein ziemlich bedeutender Zeitraum zwischen ihnen liegt, da die Fassung der Sage in der Mocedad und in den Palacios sich widerspricht: in der Mocedad ist von einem Zerwürfnis des Delfins mit seinem Vater keine Rede, während in den Palacios dies ja der Grund von Karls Aufenthalt in Toledo ist, in der Mocedad lebt Karls Vater noch nach seines Sohnes Hochzeit mit Galiana, in den Palacios stirbt er vor derselben. — Diese Widersprüche lassen sich wohl dadurch erklären, dass die Palacios längere Zeit nach der Mocedad entstanden, Lope hatte inzwischen eben jene Anspielungen vergessen, was ja bei seiner ungeheuren Produktivität kein Wunder ist. Der Stoff von Karls Jugendgeschichte trat ihm dann von neuem in wohl nicht sehr genauer Überlieferung entgegen, und er behandelte ihn sehr frei, vielleicht ohne sich daran zu erinnern, dass der Carlos, von dem die Sage erzählt wurde, identisch mit Karl dem Grossen war. Denn hätte er absichtlich aus dem Karl Meinet einen beliebigen Karl von Frankreich gemacht, so wäre er nicht auf halbem Wege stehen geblieben, sondern hätte auch Galafre und Galiana andere Namen gegeben, um so jede Verwechselung mit der alten Sage zu verhüten. Vielleicht geht man nicht fehl,

wenn man das Stück in die Jahre 1601 oder 1602, die des zweiten Aufenthaltes Lopes in Toledo, setzt; die Kennzeichen der Form widersprechen dem ja nicht gerade, besonders da sich am Schluss die Romanzenform im Dialog angewendet findet, was nach Schack sogar erst der Zeit nach 1604 eigentümlich sein soll.

Lopes Stück ist, wie Farinelli, a. a. O. S. 3 Anm. bemerkt und noch näher nachweisen will, das Vorbild zu Cicogninis Stück „La Moglie di quattro mariti", das selbst wieder einem deutschen Stück, der Ermelinde von Schwieger, als Grundlage diente. Einzelne Stellen der Palacios (im Ganzen etwa 350 Verse) findet man metrisch übersetzt bei Fastenrath, Immortellen aus Toledo, S. 404—21. Fastenrath giebt auch an, dass in neuerer Zeit der Galianastoff noch einmal behandelt sei: von Don Tomas Rodriguez Rubi (geb. 1817).

2. La Mocedad de Roldan.

Das Stück steht im 19. Teil der Komödien unseres Dichters, von dem es nach Barrera Catal. 4 Drucke giebt: Madrid 1623, ebd. 1624, ebd. 1626 und Valladolid 1627. Ich kenne den Druck von 1624, nach dem ich zitiere, in ihm steht das Stück fol. 237 v°—260 v°. Gewidmet ist es einem Don Francisco Diego de Zayas, (vgl. über ihn Barrera N. B. S. 376, 507) dem Lope es zum Dank für die Widmung von dessen Castalia zueignet. Bekannt ist von dem Stück bis jetzt meines Wissens weiter nichts als Schacks Notiz (II 329) „ist die anmutige Geschichte, die bei uns durch Uhlands Ballade „Klein Roland" Verbreitung gefunden hat". Der Gang der Handlung ist folgender:

1. Primislao, Prinz von Ungarn, ist nach Paris gekommen, um die Tochter des Kaisers zu heiraten, deren Hand ihm vom Vater versprochen ist. Die Infantin ist aber schon heimlich mit dem Grafen Arnaldo vermählt und erwartet in nächster Zeit ihre Niederkunft. Da ihre Hochzeit mit Primislao schon am Tage von dessen Ankunft stattfinden

soll, ist der Graf Arnaldo der Verzweiflung nahe, da er keinen Weg zur Rettung weiss. Da erhält er einen Brief der Infantin, in dem diese ihm mitteilt, ihr Vater habe die Hochzeit um einen Tag verschoben; Arnaldo möchte sie am Abend an der Gartenmauer des Schlosses mit einem Pferde erwarten und sie entführen. Am selben Tage hat nun auch Galiana, die Gemahlin des Dauphins Carlos, einen Sohn geboren, und zu Ehren dessen beschliessen die Ritter des Hofes, am Abend einen grossen Maskenzug in den Strassen von Paris zu veranstalten.

Arnaldo erwartet die Prinzessin an der Mauer, in der Nähe sein Diener Celio mit einem Pferde. Die Infantin kommt und die heimlich Vermählten wollen gerade forteilen, als der Maskenzug vorbeikommt und ihnen den Weg versperrt. Vor Schreck und Angst glaubt die Infantin, die Stunde ihrer Niederkunft sei nahe; ein Alguazil kommt noch dazu und macht rohe Scherze, und, um das Unglück voll zu machen, entflieht Celio mit dem Pferde, da er fürchtet, der Alguazil sei gekommen, um sie zu verhaften. Doch die Schmerzen der Infantin legen sich bald wieder, der Zug ist vorüber, und die beiden wollen sich gerade wohl oder übel zu Fuss auf den Weg machen, als der Dauphin und Primislao auf dem Rückweg vom Zug vorüberkommen. Carlos erkennt Arnaldo, nicht aber seine Schwester, die verschleiert ist; er fragt Arnaldo, wo er denn her käme, und dieser erzählt ihm die Wahrheit, aber so, dass Carlos und der Ungar keinen Verdacht schöpfen.[1]) Primislao giebt ihm sogar sein eigenes Pferd, mit dem beide entfliehen. Das Verschwinden der Infantin wird noch in derselben Nacht entdeckt und zwar dadurch, dass sie bei einem Maskenzuge, den die Damen des Hofes ihrerseits veranstalten, ausbleibt. Die Prinzen begreifen natürlich sofort, dass Arnaldo sie zum Besten gehabt hat; sie erzählen ihr Zusammentreffen mit ihm, und der Kaiser be-

[1]) Derartiges „Täuschen mit der Wahrheit" liebt Lope, er empfiehlt es in seiner Nueva arte de hacer comedias geradezu als Kunstmittel. Eine ähnliche Szene findet sich z. B. in „El mejor mozo de España" (s. Schaeffer I 172).



schliesst, die Flüchtlinge verfolgen zu lassen. — Die Szene wechselt. In einem Bergwald bei Paris trifft Arnaldo Celio, der sich verirrt hat. Der Graf erzählt seinem Diener seine Flucht, sowie, dass seine Gemahlin in der Nähe einen Sohn geboren hat; er habe ihn selbst getauft, aus Furcht verraten zu werden, wenn er ihn zum Priester brächte. Weil der Knabe bei der Geburt weggerollt sei, habe er ihn Roland genannt.[1]) Jetzt suche er einen Hirten, um Brot zu bekommen. Celio begleitet ihn, später wollen sie dann beide eine Hütte für die Infantin bauen.

Der II. Akt spielt etwa 20 Jahre nach dem I. Der Akt beginnt mit einem Zank zwischen einem Bauern Feliso und Roland. Letzterer hat Felisos Sohn halb tot geschlagen, weil er seine Mutter beschimpft hat, und der Vater will ihn nun zur Rechenschaft ziehen. Doch Roland verjagt ihn mit Steinwürfen. Die Infantin tritt auf (sie wird jetzt Flerida genannt, im I. Akt war kein Name erwähnt) und macht Roland Vorwürfe wegen seines Stolzes und seines gewaltthätigen Wesens. Roland fragt sie nach Namen und Stand seines Vaters, den er garnicht gekannt habe. Die Infantin sagt ihm, sie wüsste selber nichts, ein Unbekannter sei sein Vater gewesen. Roland macht ihr heftige Vorwürfe darüber, dass sie sich so vergessen habe und geht fort; die Infantin folgt ihm. — Die Bauernburschen des Dorfes — es heisst Villareal — beschliessen, sich zu einer Bande zusammenzuthun, um den Räubereien der Burschen des benachbarten Villaflor erfolgreich entgegentreten zu können; sie wählen Roland zu ihrem Anführer, der nimmt auch an und verspricht, sie zu guten Soldaten zu machen, nur sollten sie ihm erst 2 Anzüge, Waffen und Geld verschaffen. Als Hauptregeln für ihre Soldatenlaufbahn giebt er ihnen: Stehlen, Gehorsam und Ehrliebe. — Inzwischen hat Feliso Roland beim Alkalden Donato verklagt, und dieser beschliesst, Roland zu verhaften. — Die Burschen von Villaflor haben erfahren, was die von

[1]) Y como „roler“ en Francia
Es rodar, y fué rodando,
Luego que nació, Roldan
Nos pareció bien llamarlo.
(fol. 244 $v^o\beta$).



Villareal planen und fangen an, die Felder der letzteren zu plündern, dabei nehmen sie Rolands Mutter und 4 andere Frauen gefangen. Roland erfährt dies gerade, als er sein „Heer“ einexerziert; er beschliesst sofort die Feinde anzugreifen, sein Schlachtruf soll San Dionis sein. Die nächste Szene schildert den Kampf der Burschen beider Dörfer, Roland macht dabei bitteren Ernst und tötet 2 oder 3 Gegner mit dem Messer. Der Alkalde mit Alguazilen trennt die Kämpfenden, Roland flieht. Dabei trifft er seine Mutter, und beide beschliessen, nach Paris zu gehen. Die Infantin erzählt ihm jetzt seine Herkunft, doch nennt sie keine Namen, sein Vater sei ein deutscher Ritter, der ihrige ein grosser Herr in Paris. Wir hören nun, dass Arnaldo mit ihr 3 Jahre in den Bergen gelebt hat, dann hat er mit Celio sie verlassen, um im Kriege seine Lage zu verbessern; sie selbst zog dann ins Dorf, wo sie sich mit Handarbeiten ernährte. Nach weiteren 2 Jahren hörte sie, ihr Gemahl sei in Biserta gefangen. In Paris will sie eingezogen in der Vorstadt leben. — Die nächsten Szenen spielen am kaiserlichen Hof. Bittsteller wenden sich an den Kaiser, unter ihnen Roland, der um die Mittel zur Befreiung seines Vaters bittet und durch sein keckes Benehmen solchen Eindruck macht, dass ihn der Kaiser im Hause behalten und seinem Enkel Carloto zum Begleiter geben will. Doch Roland, „der beste Diener“, wie er sich nennt, will nur dem besten Herrn dienen: dem Kaiser, und das wird ihm auch gewährt.

III. Der dritte Akt besteht aus Szenen, die unter sich nur geringen Zusammenhang haben. Zunächst erteilt der Kaiser in Gegenwart Rolands dem spanischen Gesandten (Don Juan de Guzman) eine Audienz. Rolands keckes Wesen erinnert den Gesandten an einen ähnlichen ‚rapaz‘ Spaniens, Bernardo del Carpio, dessen Geburt und Jugendgeschichte er erzählt. Roland ist wütend darüber, mit einem Spanier verglichen zu werden und trägt dem Gesandten auf, Bernardo in seinem Namen zum Zweikampf zu fordern. Der Kaiser entfernt sich mit dem Gesandten, um mit ihm im Geheimen über die Heirat seines Enkels Carloto mit der

Tochter Ramiros von Navarra zu unterhandeln. Roland, allein zurückgeblieben, vergleicht in einem Monolog Stadt- und Landleben, dabei erfahren wir zugleich, dass er verliebt ist und dass seine Geliebte Doña Alda heisst. Carloto tritt auf und sagt ihm, er wolle seiner Geliebten — die er aber nicht nennt — ein Ständchen bringen, Roland soll ihn begleiten. — In der Nähe von Villareal treten Arnaldo und Celio auf, die aus der Gefangenschaft befreit sind. Arnaldo schwelgt in seligen Erinnerungen an die alte Zeit. Da treffen sie einen Bauern, von dem sie auf ihre Fragen erfahren, Roland und seine Mutter seien in die Stadt gezogen, wo sie jedenfalls von schändlichem Gewerbe lebten. Arnaldo schwört, seinen Sohn zu töten, wenn das wahr sein sollte. — Carloto und Roland mit Musikanten wollen vor einem Hause ein Ständchen bringen. Dabei stellt sich heraus, dass beide dieselbe Dame lieben: Doña Alda. Diese selbst kommt auf den Balkon und giebt ihre Entscheidung zwischen beiden dahin ab, dass sie Carloto als Herrn, Roland aber als Gatten liebe. Carloto ist darüber auch weiter nicht böse, er hat sich inzwischen in Rolands Mutter verliebt, die er, ehe sie zum Ständchen gingen, zufällig gesehen hat, und verzichtet also gern auf Doña Alda. Da überfallen plötzlich der Admiral Borbon, Merian und Dardin Dardeña die beiden, werden aber von Roland weggejagt. — Am andern Tage begeben sich Arnaldo und Celio in den Palast, um sich da nach Roland zu erkundigen. Dort entschuldigen sich Merian und die anderen bei Roland wegen des nächtlichen Überfalles damit, dass sie Rolands Tapferkeit hätten erproben wollen: währenddessen zeigt ein Page Arnaldo seinen Sohn. Als die anderen gegangen sind, bittet Arnaldo Roland um ein Almosen; der giebt ihm auch eine Kette, als er hört, dass Arnaldo in Biserta gefangen gewesen, jagt ihn aber voll Zorn weg, als Arnaldo von einem anderen Gefangenen erzählt, der von seinem Sohn Roland und dessen Mutter schändliche Dinge gehört habe und deshalb stets trübe gestimmt gewesen sei. Der Kaiser tritt auf, setzt sich zum Mahl und lässt Roland gleichfalls an der Tafel Platz nehmen; doch plötzlich springt

dieser auf und läuft nach einigen Worten der Entschuldigung mit einer Schüssel davon. Kaum hat der Kaiser einigen Wachen ihm zu folgen befohlen, als Arnaldo und Celio, die man für Spione gehalten hat, gefangen in den Saal geführt werden. Roland kommt zurück und entschuldigt sein Betragen damit, dass er nicht essen könne, wenn jemand, der besser als er sei, hungerte. Da bringen die Wachen, die Roland gefolgt waren, die Infantin herein; der Kaiser erkennt sofort seine Tochter, glaubt aber zuerst, sie sei Rolands Geliebte und will sie deshalb töten. Doch vergiebt er ihr um Rolands willen, als er hört, er sei ihr Sohn. Da der Kaiser zugleich auch seine Absicht kundgiebt, Arnaldo zu vergeben, so giebt sich dieser zu erkennen; der Kaiser umarmt ihn und macht ihn zum Herzog von Orléans, auch Celio erhält für seine Treue eine reiche Belohnung. Roland soll Doña Alda, Carloto die Tochter Ramiros heiraten.

Dem Drama fehlt vor allem eine geschlossene Handlung; der erste Akt ist eigentlich ein Drama für sich, in welchem die Geburt des Helden mit aller wünschenswerten Genauigkeit geschildert wird, mit dem Inhalt der folgenden Akte hat er kaum etwas zu thun, nur diese verdienen eigentlich den Titel La mocedad de Roldan. Im III. Akt scheint dem Dichter der Stoff etwas knapp geworden zu sein, und er hilft sich, indem er alle möglichen Episoden einführt: so gleich die ersten Szenen mit dem Gesandten, dann den Überfall beim Ständchen, der durch nichts motiviert ist. Dann knüpft er wieder neue Fäden an und lässt sie plötzlich wieder fallen; so bleiben die Nebenbuhlerschaft Carlotos und Rolands, Carlotos Sichverlieben in Rolands Mutter ganz ohne Folgen für die Handlung. — Zeichneten sich die Palacios, wenn auch sonst nicht viel zu loben war, durch geschickte Verknüpfung der Handlung aus, so ist davon in La Mocedad nichts zu rühmen. Da bildet jeder Akt ein Drama für sich und hängt mit dem folgenden nur durch sehr lose Fäden zusammen. Der erste Akt ist, nach meinem Gefühl, der beste; er zeichnet sich durch rasch fortschreitende Handlung aus und bietet einige schöne Szenen,

so besonders die für unser Gefühl allerdings sehr heikle, in der die Flucht der Infantin durch den Maskenzug aufgehalten wird und in der sich ihre Schmerzensklagen mit dem Jubel der Menge wirkungsvoll mischen. Der II. Akt bietet hübsche komische Szenen, wie die, in der Roland seine Rekruten einexerziert und die Lehren seiner Kriegskunst zum Besten giebt. Das Auftreten Rolands als Mörder und Messerheld erregt dagegen allerdings sehr gemischte Gefühle. Der III. Akt ist, wie gesagt, dramatisch verfehlt, die Szenen sind zum Teil ganz unmotiviert und untereinander ganz unverbunden, man könnte ihre Reihenfolge sehr wohl beliebig verändern, ohne das Verständnis irgendwie zu gefährden. Die Lösung ist auch hier sehr gewaltsam; dass Roland, der doch schon einige Zeit am kaiserlichen Hofe gewesen sein muss, da er Zeit gehabt hat, Liebschaften anzuknüpfen und mit Carloto eng befreundet zu werden, plötzlich an dem Tage der Handlung mit einer Schüssel von der kaiserlichen Tafel weglaufen soll, ist doch unglaublich. Jedenfalls bleibt diese Szene weit zurück, wenn man sie mit der wundervollen Darstellung Uhlands im „Klein Roland“ oder auch nur mit der der Reali di Francia vergleicht.

Was die Form des Dramas anbetrifft, so sind am häufigsten Redondillen angewandt, danach Quintillen; der Romanzenvers ist nur einmal an einer kurzen Stelle angewandt: am Ende des I. Aktes, wo Arnaldo Celio Rolands Geburt erzählt. Die Sprache ist einfach und klar, Gongorismen fehlen ganz. Über die Entstehungszeit dieses Dramas haben wir eine Äusserung von Lope selbst. In der Widmung findet sich nämlich (schon Schack weist darauf hin) folgende Stelle: No he querido gastar con Vd. hipérboles . . . . sino mostrar por aora mi agradecimiento en dedicarle las mocedades de Roldan, comedia que en las mias escrivía. Wenn das Stück also eine mocedad Lopes sein soll, so dürfte es um das Jahr 1582 zu setzen sein; Genaueres lässt sich freilich bei der Dehnbarkeit des Begriffes mocedad und der Frühreife Lopes, der mit 13 Jahren seine erste Komödie schrieb, nicht sagen.

Bei der Lektüre der Mocedad drängt sich übrigens eine Bemerkung über Schacks Charakterisierung von Lopes Dramen der ersten Periode auf (Schack II S. 262 ff., vgl. oben S. 14). Man wird auf das Auftreten der Kennzeichen, die Schack für die Jugenddramen angiebt, doch nicht zu viel Gewicht legen dürfen; wenn Schack da z. B. sagt, „lange Reden werden gänzlich gemieden," so stimmt das doch nicht recht. In der Mocedad, die doch nach Lopes eigener Angabe ein frühes Jugendstück, finden sich 2 ziemlich lange Erzählungen. Von diesen lässt sich die eine, die Arnaldos von Rolands Geburt, allerdings kaum vermeiden, weil die Geburt selbst sogar Lope doch kaum auf die Bühne hätte bringen können; die zweite Erzählung (fol. 243) aber ist für den Fortgang der Handlung unnütz und dabei sehr lang: 7½ Oktaven, also 60 Verse. Auch die Reden im Dialog sind oft recht lang.

Von den Kennzeichen der Form gilt ziemlich dasselbe. In mehreren der Stücke, die hier zu besprechen sind, ist die Romanzenform ziemlich oft — auch im Dialog — angewandt, obwohl sie vor 1604 entstanden sind. Die Mocedad hat sehr wenig reimlose Elfsilbler, die gerade vor 1604 häufig von Lope angewandt worden sein sollen.

Die Charaktere zeigen sehr wenig Individualisierung. Ein Charakter, wie der der Infantin, den Lope später so meisterhaft zu schildern wusste, trägt hier gar keine besonderen Züge, ebensowenig der Kaiser und sein Hof. Die einzige Gestalt, auf deren Charakterisierung Lope Mühe verwandt zu haben scheint, ist Roland. Freilich stört auch dabei, dass Lope seinen Roland älter sein lässt als die übrigen Darstellungen. In den Reali und anderen Bearbeitungen der Sage von Rolands Jugend ist Roland ein Knabe von 12 Jahren. Bei Lope ist er dagegen entschieden viel älter, wenn man auch nicht genau sagen kann, als wie alt ihn Lope sich vorstellt. Schliesst man aus einer Stelle fol. 245 $v^0\alpha$, so wäre er sogar über 23 Jahre alt. Da sagt er nämlich selbst:

ha sido (die Infantin)	De amor, por más de veinte años
Penelope en los engaños	De ausencia de su marido.

Da nun fol. 251 $v^0\beta$ die Infantin selbst sagt, Arnaldo habe

sie nach 3jährigem Zusammenleben verlassen, kämen als Alter Rolands mehr als 23 Jahre heraus. Das ist aber zu viel, er wird verschiedene Male rapaz und Roldanillo genannt, der Alkalde verspottet den Bauern Feliso, als er sich über die Misshandlungen, die er durch Roland erlitten hat, beklagt, deshalb, dass er nicht allein mit ihm fertig werden könnte das passt alles nicht zu einem Alter von 23 Jahren. Jene veinte años sind offenbar entweder ein Versehen Lopes oder sind nicht genau zu nehmen. Doch kann Roland auch nicht mehr so jung sein wie in den Reali oder bei Uhland; denn der gleichaltrige Carloto soll schon die Tochter Ramiros von Aragon heiraten, wofür er allerdings noch „muy tierno“ ist, wie Urgel 251v° sagt. Ausserdem hat Roldan schon Liebesabenteuer, er bringt mit Carloto ein Ständchen, man kann ihn im Verdacht haben, eine Geliebte zu besitzen etc. Aus all dem geht hervor, dass Roland bei Lope etwa 18—20 Jahre ist. Und dieser Umstand, dass Lope seinen Roland älter macht als die Sage, ist entschieden ein Fehler. Was sich für einen naiven Knaben von 12 Jahren schickt, wird frech und roh bei einem Jüngling über 20. Überhaupt ist Lopes Roland als viel roher geschildert, als ihn die Sage zeichnet. Verschiedene liebenswürdige Züge, die sich in den anderen Darstellungen der Sage finden, hat Lope nicht: so dass er den Lebensunterhalt für seine Mutter durch Betteln erwirbt; dafür giebt er ihm einen masslosen Stolz, der sich oft sehr zur Unzeit äussert (z. B. in der Szene mit dem spanischen Gesandten), die Heldenthaten, die er vollbringt, bestehen hauptsächlich darin, dass er einen alten Mann durch Steinwürfe verwundet, was doch wirklich in seinem Alter keine gar so grosse That ist, und dass er endlich zum Mörder wird Trotz seines Stolzes verschmäht er nicht, von seinen Soldaten Geld anzunehmen, von dem er sehr wohl weiss, dass es gestohlen ist. Das sind alles Züge, welche zu dem Helden der Sage gar nicht passen.[1])

---

[1]) Auf dem Theater wurde, wie aus einer Stelle der Widmung hervorgeht, die Rolle des Roland von einer Frau dargestellt, der berühmten Schauspielerin Jusepa Vaca (s. üb. sie Barrera, N. B. 167, 168).

Dies führt auf die Frage nach der Quelle, welche Lope für dies Drama benutzt hat. Schack II 329 giebt als Quelle an Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid 1585. Wäre das wahr, so wäre durch die Jahreszahl 1585 ein gutes Datum für die Bestimmung der Abfassungszeit des Stückes gegeben. Leider stimmt es aber nicht. Die Angabe beruht auf einem Versehen. Das Titelblatt des Buches von Enriquez de Calatayud trägt gar keine Jahreszahl. Die Aprobacion und das Privilegio sind aber von 1594 datiert, eine zweite Aprobacion erst von 1595, so dass es wohl auch erst in diesem Jahre gedruckt wurde.[1]) Dann könnte Lopes Drama aber auch erst nach 1595 entstanden sein, und er hätte es nicht mehr als Jugendarbeit bezeichnet. — Nun ist aber die Historia del nacimiento etc. gar kein Roman, wie Schmidt sagt und selbst noch Gaston Paris, Histoire poétique 411, auch Gautier III, 64 Notice bibliographique, glauben, sondern weiter nichts als eine genaue, in Oktaven abgefasste Übersetzung eines italienischen Epos, nämlich von Lodovico Dolces, Le prime imprese del Conte Orlando, Venedig 1572. 4° (s. auch Brunet, Manuel du libraire den Artikel Dolce und Gayangos a. a. O. S. LXXXVI).[2]) Nun wäre es ja sehr wohl möglich, dass Lopes Quelle dies italienische Original gewesen sei; doch ist auch das nicht der Fall gewesen, wie folgende Vergleichung der anderen Bearbeitungen zeigen wird.

[1]) Wahrscheinlich ist Schacks Angabe aus Val. Schmidt, Über die italienischen Heldengedichte a. d. Sagenkreis Karls 1820 entnommen. Da findet sich auf S. 68 d. Anm.: das ganze (nämlich Geburt und Jugend Rolands) wird im Zusammenhange erzählt sein. in dem spanischen Roman (folgt der Titel) Valladolid 1585, 1594. 4° Woher freilich Schmidt die Zahl 1585 nahm, weiss ich nicht; aus der Vorrede geht hervor, dass das Buch 1595 zum ersten Mal erschien. Dann heisst es weiter: „Danach ist wahrscheinlich des reichen Lope de Vega Schauspiel: Mocedades de Roldan“.

[2]) G. Paris a. a. O. S. 412 giebt als Quelle von Enriquez Übersetzung, die er „roman“ nennt, das italienische Gedicht Innamoramento di Milon d'Anglante an. Das ist ein Irrtum. Das Innamoramento kann nur die indirekte Quelle sein, insofern es vielleicht die Vorlage von Dolce war.



In Betracht kommen von Dolces Epos nur die ersten 4 Gesänge, welche die Liebe Bertas und Milons, sowie die Geburt und die ersten Jugendjahre Rolands schildern. Die übrigen 21 Gesänge schildern Kriegsthaten des jungen Roland, seines Vaters und anderer Helden. Gesang I erzählt, wie Milon und Berta sich auf einem grossen Feste in einander verlieben, wie Milon sich zu Berta in Frauenkleidern schleicht, einmal aber, als er von ihr zurückkehrt, von Falcone von Maganza erkannt wird. Falcone entdeckt Carl, was er gesehen, schliesslich werden die Liebenden in flagranti ertappt, in den Kerker geworfen und von Carl zum Tode verurteilt. Auf Bitten Namos und durch einen Traum milde gestimmt, begnadigt er sie endlich zur Verbannung. II schildert, wie Milon und Berta nach Sutri kommen, wie Berta da Roland gebiert, Milon sie nach fünf Jahren verlässt und nach Afrika geht, wo er in die Dienste des Königs Agolant tritt. Den Hauptinhalt des Gesanges bilden aber einige, von Dolce, wie es scheint, erfundene Episoden: Milon und Berta treffen eine Jungfrau, der Räuber ihren Bräutigam erschlagen haben, Milon nimmt sich ihrer an, bekämpft und besiegt die Räuber und schliesslich wird die Jungfrau Bertas Magd. Dann trifft noch Milon bei Sutri einen Eremiten, der ihm eine Höhle weist, wo er und seine Begleiterinnen wohnen sollen, ihm die Zukunft prophezeit und ihm befiehlt, seinen Sohn Orlando zu taufen. —

III. Zuerst werden Milons Heldenthaten in Afrika beschrieben, dann wird erzählt, wie Roland als 10jähriger Knabe eine Bärin erschlägt, wie er sich an den Kampfspielen der Knaben von Sutri beteiligt, der Anführer der einen Partei wird und dieser stets zum Siege verhilft. Er kommt dann in Konflikt mit Riniero, dem päpstlichen Statthalter von Sutri, dessen Sohn er einmal arg geschlagen hat, macht aber auf ihn durch seine Aufrichtigkeit und seinen Mut solchen Eindruck, dass er von ihm reichlich beschenkt entlassen wird. IV. Karl, der in Rom zum Kaiser gekrönt ist, hält sich auf der Rückkehr von dort einige Tage in Sutri auf. Roland kommt an den Hof, um zu betteln; am ersten

Tag kommt er zu spät und erhält nichts mehr, doch nimmt er dafür einem Bettler, der zu viel bekommen hat, so viel ab, als er nötig hat. Am zweiten Tag nimmt er eine Schüssel vom Tisch des Kaisers, weil man ihm gesagt hat, die erste Schüssel, die vor den Kaiser komme, könne sich nehmen, wer wolle. Nachdem er das am 3. Tage wiederholt hat, lässt Karl ihm am 4. Tage 3 Barone folgen; diese finden Berta, erkennen sie, bringen sie an den Hof des Kaisers, und alles löst sich glücklich auf.

Dolces Quelle waren die Reali di Francia, denen er besonders im III. und IV. Gesang sehr genau folgte, so genau, dass seine Verse manchmal nur eine erweiternde Umschreibung der Prosa der Reali[1]) sind. Indes finden sich doch auch schon in der Gestaltung der Sage selbst kleinere Abweichungen von den Reali. So werden bei Dolce die Liebenden durch Karl zur Verbannung begnadigt, in den Reali entfliehen sie dagegen mit Hilfe Namos; der Statthalter von Sutri heisst bei Dolce Riniero, sein Sohn Olivier; in den Reali dagegen heisst der Sohn Raineri, der Vater Lucio Albino. Frei erfunden sind von Dolce, wie schon gesagt, die Episoden von der beraubten Jungfrau, Milons Kampf mit den Räubern[2]) und des kleinen Roland Heldenthat gegen die Bärin. Vor allem aber ist eine Abweichung Dolces von den Reali wichtig für die Frage, ob Dolce etwa Lopes Quelle gewesen sein kann: Dolce erwähnt die Ableitung des Namens Roland von roler nicht, sein Held heisst von vornherein Orlando, und Milon tauft ihn so auf Geheiss des Eremiten; der Zug, dass das neugeborene Kind wegrollt, fehlt ebenfalls.

---

[1]) Man vergleiche z. B. folgende Stellen: Reali cap. 54 (Balantes Abschied) und Dolce II 74; den Traum Karls Reali cap. 64 und Dolce IV 38; Rolands ersten Gang zum Hofe des Kaisers Reali cap. 62, Dolce IV 11 ff; die Schlacht gegen Salatielo Reali cap. 55, Dolce III 2 ff etc.

[2]) Eine entfernte Ähnlichkeit mit dieser Episode bietet die Erzählung des franco-italischen Gedichtes „Enfances Roland“ der San Marco Bibliothek. Da wird Berta einmal von Räubern überfallen und von Milon befreit (s. Gautier III 67). Doch ist die Ähnlichkeit, die ja schon an sich nicht sehr gross ist, wohl zufällig.



Nun ist es schon an sich nicht wahrscheinlich, dass Dolce Lopes Quelle war, da der Spanier von all dem, was speziell Dolces Eigentum ist, nichts benutzt hat; bewiesen wird es aber dadurch, dass Lope die obenerwähnten, bei Dolce fehlenden Züge, hat. Erfunden haben kann er sie nicht; die Quelle Lopes kann also nur eine Fassung der Sage gewesen sein, die diese Züge hat. Welche ist dies nun gewesen?

Die Quelle Lopes kann nur italienisch oder spanisch gewesen sein, da französische Bearbeitungen der Jugend Rolands, abgesehen von dem franko-italischen Epos, nicht mehr vorhanden sind, und wenn solche zu Lopes Zeit etwa noch existiert hätten, ihm sicher nicht zu Gesicht gekommen wären. Von spanischen Bearbeitungen zitiert G. Paris a. a. O. S. 412 und nach ihm Gautier III 64 Not. 6b ausser der Historia etc. von Enriquez de Calatayud noch einen Roman von Antonio de Eslava, Los Amores de Milon de Anglante con el nacimiento de Roldan y sus niñerias. G. Paris kennt diesen Roman nur aus der Inhaltsangabe desselben in der Bibliothèque des Romans November 1777, 11—27. Dies Citat der Bibliothèque hat viel Unheil angerichtet, nach ihr erwähnte auch Ferrario in seiner Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria Milano 1828 II 7 diesen Roman; aus Ferrario nahm ihn Gayangos in sein Verzeichnis auf (S. LXXXVIII) und sprach zugleich die Vermutung aus, der Roman sei eine freie höchst wahrscheinlich in Oktaven abgefasste Übersetzung des italienischen Gedichtes Innamoramento di Milone d'Anglante e di Berta, sorella del Re Carlo Magno. Von all dem trifft nichts zu, einen derartigen Roman von Antonio de Eslava hat es niemals gegeben, die Bibliothek meinte mit ihrem Citat das VIII. Kapitel von Eslavas Novellensammlung Noches de Invierno (Ausg. Brüssel 1610 auf S. 313—59), das oben genannte Überschrift trägt und das von ihr fälschlich als Roman bezeichnet wurde. Die Inhaltsangabe der Bibliothèque ist in Einzelheiten sehr ungenau, im Gang der Handlung aber richtig, schon aus ihr geht hervor, dass Eslavas Erzählung, die ja auch weit jünger ist als Lopes Stück mit diesem nichts zu thun hat.

Es bleiben demnach nur die italienischen Werke übrig. Abgesehen von dem franko-italienischen Gedicht, das Lope nicht kennen konnte, handelt es sich hier hauptsächlich um den grossen Prosaroman Reali di Francia, der in Buch VI cap. 18—51 Rolands Geburt und Jugend erzählt und um die beiden kleineren Gedichte La historia del nascimento d'Orlando und Lo Innamoramento di Milone e Berta. Das erstere kenne ich nur aus Rajna, Ricerche intorno ai Reali di Francia S. 261, es hat 100 Oktaven und stimmt nach Rajna genau mit den Reali überein, die es nur in Reime umgesetzt hat; das zweite jüngere hat nach Rajna 158 Oktaven (im Berliner Exemplar 159) und ist nur eine Bearbeitung des ersteren: „molti versi e stanze sono comuni, e quanto v'ha di più appare interpolazione manifesta.“ In beiden Gedichten fehlt gänzlich die Erzählung von Milons Heldenthaten bei den Sarazenen. Ausser diesen sind noch 2 italienische Gedichte über die Jugend Rolands bekannt: der Orlandino von Aretino und der von Folengo. Ersterer ist nicht über den Anfang des 2. Gesanges hinausgekommen und hat noch gar nicht das eigentliche Thema berührt, letzterer behandelt den Stoff bekanntlich burlesk. Die Art und Weise, wie Lope seinen jungen Roland schildert, ist nun freilich etwas burlesk, dennoch kann auch Folengo nicht Lopes Quelle gewesen sein, da Folengo, abgesehen von anderem, Roland stets Orlando nennt und diesen Namen vom Heulen (urlare) der Wölfe bei Rolands Geburt ableitet; von dem Rollen des Kindes weiss er nichts. Es bleiben also nur die Reali und die beiden aus ihnen schöpfenden Gedichte übrig. Eins von diesen hat Lope vielleicht gekannt und aus ihm die Idee zu seinem Stück geschöpft, indem er sich dann allerdings wieder starke Änderungen gegenüber seiner Quelle erlaubte. Ob er die Reali oder eins der Gedichte benutzte, wird sich kaum mit Gewissheit entscheiden lassen, ich halte das letztere für wahrscheinlicher. In den Gedichten wird, wie gesagt, nichts von Milons Heldenthaten erzählt, es heisst nur, dass er nach Afrika gegangen sei; Lopes Phantasie hatte also freies Spiel, er konnte Milon bezw. Arnaldo in Gefangenschaft geraten

lassen, ohne seiner Quelle direkt zu widersprechen. Die Reali boten dagegen eine sehr ausführliche Geschichte von Milons Thaten und Geschicken, und Lope wäre vielleicht nicht so gänzlich davon abgewichen. — Man kann indessen nur behaupten, dass Lope wahrscheinlich eine dieser Fassungen gekannt hat; jedenfalls ist es ausgeschlossen, dass er bei Abfassung des Dramas eins der Gedichte oder die Reali vor sich gehabt hätte. Gegen diese Annahme sprechen die starken Abweichungen, die die Gestaltung der Sage bei Lope gegenüber allen anderen Fassungen zeigt. Dahin gehört vor Allem, dass bei Lope der Vater Rolands Arnaldo heisst, ein Name, der sich sonst nirgends für ihn findet[1]); Lope kennt ferner den Namen von Rolands Mutter nicht, sie wird stets nur „die Infantin" genannt und wenn sie im II. Akt (fol. 247 ^{ro} β, 248 ^{vo}) Flerida heisst, so wird man doch wohl annehmen müssen, dass das nur ein angenommener Name ist, um so mehr, da Arnaldo, aus Furcht, verraten zu werden, sich nicht einmal getraut, seinen Sohn taufen zu lassen, sondern ihn selbst tauft, ein Zug übrigens, der sich sonst ebenfalls nicht findet. Ferner wohnen in allen anderen Fassungen Milon und Berta in Sutri, nahe bei Rom, Lope dagegen lässt sie auf ihrer Flucht schon in Villareal, einem Dorfe, das nur 3 Leguas (ein andermal seis millas cortas) von Paris entfernt ist, (fol. 251 ^{ro} β, bezw. 255 ^{v}) anhalten. — Abgesehen von diesen Abweichungen, finden sich auch Unklarheiten. So weiss man nicht, wen sich Lope unter seinem Emperador und wen unter seinem Delfin Carlos gedacht hat. Von der allgemeinen Sage weicht er insofern ab, als er überhaupt einen Vater der Infantin auftreten lässt, sonst ist überall ihr Vater (Pipin) tot und ihr Bruder, Karl der Grosse, ist derjenige, welcher sie und Milon wegen ihrer Liebe

---

[1]) Lope scheint für den Namen Arnaldo eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, da er ja auch den Morante der Sage in den Palacios so umtaufte. Die beiden Arnaldos der Mocedad und der Palacios sind — wie kaum gesagt zu werden braucht — nicht identisch. Die Romanze vom Conde Arnaldos (Duran 286) hat nichts mit Lopes Graf Arnaldo zu thun.



verfolgt. Bei Lope spielt also der Emperador die Rolle, welche sonst Karl der Grosse spielt. Alle anderen Züge deuten aber darauf hin, dass Lope unter dem Dauphin Karl den Grossen versteht: so die Erzählung von seinem Aufenthalt in Toledo, der Name seines Sohnes Carloto, der Umstand, dass er der Bruder der Infantin, also Oheim Rolands ist, und in den anderen Dramen Roland stets als Neffe des Kaisers gilt; endlich auch eine Stelle, die, wenn man den Emperador als Karl ansehen wollte, unverständlich wäre. In Akt I wird nämlich zur Feier der Geburt Carlotos eine Amnestie erlassen, und die Gefangenen werden in Freiheit gesetzt. Diese ziehen durch die Strassen von Paris mit dem Rufe:

> ¡Vivan Carlos y Pepin
> Que nos dieron libertad,
> Y viva el nuevo delfin!

Mit dem nuevo delfin ist wohl der Neugeborene gemeint, wobei allerdings das Wort delfin nicht ganz richtig gebraucht ist (richtig definiert in Palacios fol. 234 $^{v^0}$ a 24). Mit Carlos ist wohl der eigentliche Delfin gemeint, da sonst kein anderer Carlos erwähnt wird, und Pepin wäre dann der Kaiser, dessen Name sonst nirgends genannt wird. Auffallend ist dabei nur, dass es nicht Pepin y Carlos heisst, der Reim hat wohl die Stellung verschuldet. Von anderen Anspielungen auf die persönlichen Verhältnisse des Kaisers findet sich nur die Anrede an ihn auf fol. 237 $^{v^0}$ 21:

> Dadme, señor, la poderosa mano,
> De que ha temblado el valeroso cita,
> El gallardo español y el africano.

Diese Verse passen auf den historischen Karl allerdings etwas besser als auf Pepin, doch Lope nahm es mit der Geschichte, besonders der fremder Völker, nie so genau, dass man darauf besonderen Wert legen dürfte.

Nehmen wir nun an, Lope hätte bei der Abfassung seines Stückes seine Quelle zur Hand gehabt, so lassen sich obige Abweichungen, die doch auf den dramatischen Wert des Stückes keinen Einfluss haben, garnicht erklären. Warum hätte Lope aus Milon Arnaldo gemacht? Warum statt Sutri bei Rom ein unbekanntes Villareal bei Paris gesetzt? Und

wenn er schon an Stelle des einen Karls der Vorlage mit Bewusstsein 2 gesetzt hätte, was doch dramatisch kein Vorteil ist, hätte er dann nicht wenigstens etwas deutlicher gemacht, welcher Karl der Grosse sein sollte? Das Wahrscheinliche ist mir, dass Lope sein Stück aus der Erinnerung an die von ihm vielleicht längere Zeit vorher gelesene Quelle dichtete. Diese Erinnerung war nun nicht mehr sehr deutlich, und so kamen denn mancherlei unbeabsichtigte Abweichungen in das Drama.[1]) Die Einführung eines Prinzen von Ungarn, möglicherweise auch die Namenlosigkeit der Infantin, lassen sich vielleicht auf den Einfluss der Romanzen von der Infantina de Francia (Duran No. 308—16) zurückführen, wo als Bewerber um die Hand der Kaisertochter auch ein Prinz von Ungarn auftritt. Der sonstige Inhalt steht allerdings in keiner Beziehung zu unserem Drama. — Dass Lope den Stoff seiner Mocedad etwa aus mündlicher Erzählung kennen gelernt hätte, wäre auch möglich und würde die starken Abweichungen ebenfalls rechtfertigen, doch würde diese Annahme auch nicht viel weiter bringen, da man als Quelle dieser mündlichen Tradition eben doch das Innamoramento oder die Reali annehmen müsste.

3. Las Pobrezas de Reynaldos.

Dies Drama steht im 7. Teil von Lopes Komödien, der in 2 Ausgaben Madrid 1617 und Barcelona 1617 erschien. Nur letztere ist mir bekannt, in ihr steht das Drama auf fol. 49 $^{r^o}$—74 $^{v^o}$. Es findet sich in der Liste des Peregrino von 1604 unter dem Titel La pobreza de Reynaldos angegeben.

I. Auf der Burg Montalvan herrscht grimmige Not. Der Burgherr Reynaldos ist von Karl dem Grossen geächtet

[1]) Dass diese Abweichungen sich etwa schon in der Quelle fanden, glaube ich nicht, da 1) Darstellungen der Rolandsage, die sich solche grossen Freiheiten erlaubten, eben nirgends vorhanden sind, 2) Lope, wie wir schon bei den Palacios sahen und bei Las Pobrezas de Reynaldos noch sehen werden, manchmal sehr frei mit seiner Quelle umsprang.

worden und muss den Unterhalt für sich und die Seinigen durch Strassenraub erwerben. Was er dabei erwirbt, ist aber nur spärlich, und so herrscht gerade jetzt grosser Mangel. Reynaldos ist sehr niedergedrückt, doch suchen ihn seine Gemahlin Claricia und sein Sohn Delio zu trösten. Das Glück scheint ihnen auch wieder zu lächeln; Reynaldos Vetter Malgesi kommt und berichtet, wie er und Reynaldos Bruder Alberio auf einem Baume verborgen, ein grosses Heer von Mauren hätten vorüberziehen sehen, auf dem Rückweg nach Montalvan seien ihnen dann ein junger Maure und ein Kaufmann in die Hände gefallen. Alberio bringt beide Gefangenen herein. Reynaldos, der kein gewöhnlicher Strassenräuber ist, verlangt von dem Kaufmann nur soviel, dass er und seine Familie davon einen Tag leben können, dann entlässt er ihn. Der junge Maure aber entpuppt sich als Maurin, namens Armelinda, Tochter des Königs von Marokko, des Anführers jenes Maurenheeres. Sie ist von Marokko ihrem Bräutigam Celindo, der ihren Vater begleitet hatte, nachgereist. Reynaldos will sie selbst zu ihrem Vater bringen.

In Paris, wohin die Nachricht von der Landung der Mauren gedrungen ist, rüstet man sich zum Kampfe. Kaiser Karl vertraut die Reichsfahne dem Mainzer Florante, dem Bruder Galalons, an, zur Entrüstung Rolands, der von den Mainzern, besonders von Florante sehr schlecht denkt. Galalon benutzt die Gelegenheit, Reynaldos zu verleumden: der habe die Mauren herbeigeführt und sei jetzt mit ihnen verbunden. Karl gerät in grossen Zorn, auch Roland, der bis jetzt noch immer zu Reynaldos gehalten, schwört ihm nun Feindschaft. — Reynaldos in Maurenkleidern will Armelinda zu ihrem Vater geleiten, dabei treffen sie auf zwei Mauren, die mit einander kämpfen; in dem einen erkennt Armelinda ihren Bräutigam Celindo, der andere ist der verkleidete Malgesi. Die beiden versöhnen sich, als sie erfahren, wer sie sind, und Malgesi kehrt mit Celindo und Armelinda nach Montalvan zurück. Reynaldos, allein zurückgeblieben, hört den Lärm einer Schlacht; er fleht Gott um den Sieg der Franzosen an, falls diese dabei beteiligt wären. Da tritt Florante fliehend

auf, er verbirgt die Reichsfahne in einem Gebüsche, da er fürchtet, dieselbe zu verlieren; am anderen Tage will er sie wieder herausholen. Als er Reynaldos sieht, hält er ihn für einen Mauren und fleht ihn um Schonung an. Reynaldos verlangt von ihm als Gegenleistung seine weisse Feldbinde, nach einigem Sträuben giebt Florante sie ihm auch und geht. Reynaldos legt die Feldbinde an, holt die Fahne aus dem Gebüsch und eilt in die Schlacht. Durch sein Eingreifen wird nun die Schlacht, die schon verloren war, zu einem glänzenden Siege der Franzosen, aber alles hält Florante für den Retter in der Not. Roland ist beschämt, Florante so verkannt zu haben; der Kaiser dagegen preist seine kluge Wahl.

II. Reynaldos kämpft mit dem König von Marokko, Armelin, und macht ihn zum Gefangenen. Der König bietet zunächst Lösegeld; als er aber hört, wer Reynaldos sei, macht er ihm grosse Anerbietungen, wenn er in seine Dienste treten wolle. Doch Reynaldos lehnt alles ab; er giebt Armelin unter der Bedingung frei, dass er niemandem verrate, wer ihn besiegt habe, dass er Frankreich räume und dass er ihm, Reynaldos, seinen Ring gäbe. Dafür will ihm Reynaldos Tochter und Schwiegersohn ausliefern. Armelin nimmt das an. Malgesi kommt zufällig gerade mit Celindo und Armelinda herbei, und Armelin entfernt sich mit seinen Kindern unter warmen Danksagungen. Nun aber macht Malgesi seinem Vetter heftige Vorwürfe darüber, dass er seine Gefangenen ohne jedes Lösegeld entlasse, das sei rücksichtslos gegen seine Familie, die Not und Hunger leide. Er selbst will nichts mehr mit Reynaldos zu thun haben und entfernt sich erzürnt. — Vor Montalvan erscheint Galalon mit Soldaten, um sich der Burg und ihres Herrn zu bemächtigen. Es ist aber niemand darin als Claricia und Delio, die sich unter heftigen Schmähungen gegen Galalon tapfer verteidigen, aber schliesslich natürlich überwältigt und gefangen abgeführt werden. — In Paris herrscht grosse Freude über den Sieg. Karl dankt Florante und beschliesst, ihn zum Paladin zu machen, an Stelle von Reynaldos, der von der Liste der 12

gestrichen werden soll. Da kommen Celindo und, in Männerkleidern, Armelinda als Gesandte von Armelin, um wegen des Friedens zu verhandeln. Auf Einladung Karls wohnen sie der feierlichen Ceremonie der Kreirung Florantes zum Paladin bei; als dabei aber verkündet wird, Reynaldos sei als Verräter geächtet, tritt Armelinda mutvoll für ihn ein und erklärt jeden für einen Lügner, der Reynaldos Verräter nenne, den Florante fordert sie sogar zum Zweikampf. Grosse Entrüstung unter den Franzosen über den verwegenen Mauren, die sich aber legt, als Celindo erklärt, sein Begleiter sei ein Weib. — Reynaldos erfährt von einem Hirten, den er um Brot gebeten hat, dass Galalon gegen Montalvan gezogen ist. Voll Schreck tauscht er mit dem Hirten die Kleider, um sich unerkannt seiner Burg nähern zu können. Da kommt aber schon Galalon mit seinen Gefangenen. Er will, um Claricia, die ihn verhöhnt, zu strafen, den kleinen Delio vor ihren Augen aufhängen lassen und erteilt, als seine Soldaten ihm diesen Henkersdienst weigern, dem Reynaldos, den er in seinen Bauernkleidern nicht erkennt, den Befehl dazu. Da giebt sich aber Reynaldos zu erkennen, zieht sein Schwert, das er bis dahin verborgen gehalten, verjagt Galalon mitsamt seinen Soldaten und befreit so Weib und Kind.

III. Galalon erzählt in Paris dem Kaiser, wie es ihm ergangen. Karl erteilt nun, da Roland sich weigert, dem Florante den Auftrag, Reynaldos lebendig oder tot in seine Gewalt zu bringen. Da Florante selbst Reynaldos nicht kennt, soll Galalon ihn begleiten. Da wird ein neuer Gesandter Armelins gemeldet; der Kaiser empfängt ihn, nachdem die Anderen ihn verlassen. Der Gesandte ist Reynaldos in Maurenkleidern; er erzählt in langer Rede den Hergang der Schlacht und Karl schläft dabei ein; als Reynaldos das sieht, nimmt er dem Kaiser seinen Orden[1]) weg und entfernt

---

[1]) Lope nennt den Orden „tuson", doch ist es nicht etwa das goldene Vliess, sondern der Orden des hl. Michael, der erst 1469 von Ludwig XI. von Frankreich gestiftet wurde.

Dudon: ¿Qué puedes haber que así te sobresalte?
Car: La imágen del tuson. Dud: Yo no lo veo.



sich. Karl ist natürlich beim Erwachen sehr erstaunt, sowohl Gesandten als Orden zu vermissen. — Galalon, Florante und ihre Soldaten lagern sich, alle in Bauerkleidern, bei der Hütte der Bauern, die Reynaldos im vorigen Akt um Brot gebeten hatte. Sie hoffen, wenn Reynaldos, wie zu erwarten, wieder kommt, ihn unversehens überwältigen zu können. Der Plan gelingt auch: Reynaldos sucht Claricia und Delio, die er in der Nähe in einer Höhle versteckt hat. Da er den Eingang derselben mit Zweigen verdeckt hat und es Nacht ist, findet er sie nicht gleich und bittet die vermeintlichen Bauern um eine Fackel. Dabei wird er überwältigt, gefesselt und weggeschleppt. Jetzt kommt Malgesi, dem es leid thut, Reynaldos verlassen zu haben und erfährt von den Bauern, was geschehen. Er beschliesst, um seinen Vetter zu retten, zur Magie, die er lange aus Gewissensbedenken nicht mehr angewandt hatte, seine Zuflucht zu nehmen. Da hört er eine klagende Frauenstimme, es ist Claricia, die schon 3 Tage ohne Nahrung in der Höhlung ist und deren Sohn dem Hungertode nahe ist. Malgesi befreit sie und erzählt ihr, ihr Gatte sei gefangen. — Kaiser Karl jubelt, endlich Reynaldos in seiner Gewalt zu haben. Er soll als Verbrecher hingerichtet werden; eine Bitte Rolands, dem Unglücklichen noch eine Audienz zu gewähren, wird abgeschlagen. Da treten zwei Mönche auf, in Wirklichkeit Malgesi und ein Dämon. Malgesi erzählt eine Schauergeschichte, wie Reynaldos sein Kloster geplündert und das Kirchengut gestohlen habe; er bittet, zu ihm zu dürfen, um ihm die Beichte abzunehmen und um zugleich etwas über den Verbleib des Kirchengoldes zu erfahren. Karl erlaubt es auch, und Florante führt die vermeintlichen Mönche zu Reynaldos. Kaum ist aber Malgesi mit seinem Vetter allein, so lässt er ihn mit dem Dämon die Kleider tauschen und flieht mit ihm. Florante und Galalon kommen mit Wachen und verlesen

---

Car: Cógele la labor, piedras y esmalte.
Esta vez, cual si fuera el ángel feo,
Mi san Miguel al fuego dará el moro.
Dud: ¿Cómo? Car: En crisol para sacarle el oro.

dem Dämon das Todesurteil; als sie ihn aber abführen wollen, verschwindet er, und drei andere Dämonen fallen plötzlich über die Mainzer her und prügeln sie fürchterlich durch. Doch werden Malgesis Bemühungen fast vereitelt durch den Edelmut Reynaldos, der, um einen Beweis seiner Treue zu geben, sich freiwillig wieder stellt. Karl aber, unversöhnlich, will ihn von neuem verhaften lassen, als man von draussen das Toben des Volkes hört, das Reynaldos Freilassung verlangt. Widerwillig gesteht Karl dieselbe endlich zu, doch soll Reynaldos seine konfiszierten Güter nicht wiedererhalten. Vorläufig wird er hinausgeschickt, um das Volk zu beruhigen. In seiner Abwesenheit schlägt Galalon dem Kaiser ein Mittel vor, um Reynaldos auf immer zu demütigen: Armelin und Celindo würden erwartet zum Abschluss des Friedens, in deren Gegenwart solle Karl alle seine Pairs auffordern zu sagen, mit welchen Mitteln sie im Krieg ihn unterstützen könnten; Reynaldos, der ja nichts habe, würde dann schweigen müssen und auf ewig beschämt sein. Karl geht darauf ein und, da Armelin, seine Tochter und Celindo gerade kommen, benutzt er sofort die Gelegenheit und stellt in Gegenwart Reynaldos, der inzwischen zurückgekommen, jene Frage. Die andern Pairs erheben sich nacheinander, zählen ihre Titel und Besitzungen auf und geben an, wieviel Truppen sie stellen könnten. Zuletzt wird Reynaldos aufgefordert, er öffnet einen Kasten, den ihm Malgesi und Claricia hereinbringen, und holt aus ihm die Reichsfahne und Florantes Feldbinde, Armelins Ring und Karls Orden, zugleich erzählt er die Heldenthaten, die er, obwohl verbannt, für seinen Kaiser gethan hat. Armelin bestätigt seine Angaben, Karl verbannt die Mainzer auf immer, setzt Reynaldos in seine Würden wieder ein und ernennt ihn zum Grossfürsten von der Bretagne, seinen Sohn zum Herzog von Orléans.

Ausführlicher über den Inhalt ist bis jetzt, meines Wissens, nur an zwei Orten gesprochen worden: von du Perron de Castera a. a. O. II. 1 und von Grillparzer, Werke XIII, 133 f. Perrons Inhaltsangabe ist ziemlich ungenau, er beurteilt das Stück von seinem klassizistischen Standpunkte

aus und verurteilt vor allem den Stoff als undramatisch, weil „un auteur adroit ne doit jamais nous les (sc. les grands hommes) présenter, plongés dans ce qu'on appelle une basse misère." Einige andere Einwürfe Perrons beruhen darauf, dass er das Stück nicht sorgfältig genug gelesen hat. So findet er es z. B. wunderbar, dass Galalon bei seinem Angriff die Burg Reynaldos ganz von Soldaten entblösst findet, das kommt aber daher, weil Reynaldos überhaupt keine Soldaten hat; er hat, wie er fol. 51 v β 19 sagt, nur „3 hombres" in seinem Dienst, und ausserdem ist noch dazu nirgends gesagt, dass diese drei ihm kriegerische Dienste geleistet haben, für eine Verteidigung also in Frage kämen. Im Übrigen aber sagt Perron „les caractères marchent d'un pas assez naturel, les sentiments sont quelquefois trés beaux et la fin paraît admirable".[1])

Grillparzers Urteil dagegen ist sehr hart. Er giebt mit grossen Strichen den Inhalt an und bezeichnet als Szenen, die jedenfalls beim Madrider Theaterpublikum grossen Beifall fanden, die, in der die Teufel die Mainzer durchprügeln, und die des Sturmes Galalons auf Montalvan; aber „wer das Wohlgefallen an diesen Dingen nicht teilt, findet kaum eine erträgliche Szene im ganzen Stück". Es ist schade, dass Grillparzer gar keine Gründe für dies harte Urteil anführt, dem ich nicht beistimmen kann. Sicherlich ist das Drama kein Meisterwerk, aber ich meine, es ist auf jeden Fall Stücken wie den vorher besprochenen überlegen. Der Stoff ist allerdings mehr episch als dramatisch, eine Kette von „Thaten und Leiden" Reynaldos, die unter sich kaum in innerem Zusammenhang stehen und nur durch die Person des

[1]) Der Kuriosität halber sei bemerkt, dass Perron Lopes Verfasserschaft anzweifelt: „on n'y (dans le drame) trouve point son style, non plus que la tournure de ses vers, d'ailleurs il y a quelques traits d'ignorance, dont on n'oserait guère accuser le poète (er führt als solche traits d'ignorance an, dass Karl den St. Michaelsorden trägt (s. o. S. 42) und dass fol. 61 r° β 23 Reynaldos mit Gottfried von Bouillon zusammengebracht wird. Natürlich braucht diese Vermutung keine Widerlegung, da ja Lope in der Vorrede z. Peregrino das Stück als sein Werk aufführt.



Helden mit einander verbunden sind; eine eigentliche dramatische Verwickelung fehlt; auch ein innerer Konflikt, der diese vertreten könnte und zu dem ja reichlich Gelegenheit gegeben war, ist bei Reynaldos nicht vorhanden, wenigstens ist mit keinem Wort auf einen solchen hingewiesen. Aber dafür ist doch die äussere Einheit der Handlung gewahrt, alle Begebenheiten haben auf Reynaldos Bezug, er ist das Centrum, um das sich alles dreht, und das Interesse ruht ungeteilt auf ihm.

Auch die Charakterzeichnung ist recht sorgfältig. Alle Personen, höchstens abgesehen von Celindo und einigen nur ganz flüchtig auftretenden Pairs, zeigen bestimmte individuelle Züge. Wie sorgfältig ist z. B. die Charakterisirung von Karl und seinen Helden, verglichen mit der in der Mocedad! So hat Lope entschieden auf Rolands Charakter grosse Mühe verwandt, er ist als offene treuherzige Soldatennatur geschildert; treu hält er zu Reynaldos trotz Karls Ungnade, erst als man ihn davon zu überzeugen weiss, dass Reynaldos zum Verräter geworden ist, wendet er sich von ihm ab. Aber selbst dann will er nicht persönlich gegen ihn zu Felde ziehen; und als nun Reynaldos verloren scheint, ist es doch wieder Roland, der durch eine Audienz eine Vermittlung herbeiführen will. Ebenso frei und offen ist auch sein Verhalten gegen Florante, dem er zuerst schroff gegenübersteht, dessen vermeintliches Verdienst er dann aber neidlos anerkennt. — Bedeutend ungünstiger kommt Kaiser Karl weg, der bei allem würdigen Äussern (siehe darüber Reynaldos Worte fol. 66 $^{r^0}$ β) eine recht hässliche Rolle spielt und sich überdies von den schlauen Mainzern an der Nase führen lässt. — Auch die Feinde des Helden, die Mainzer, vertreten verschiedene Typen, Galalon den Verräter, Florante den Feigling; so unterscheidet sie Reynaldos selbst fol. 68 $^{r^0}$ α 37 und so charakterisieren sie auch ihre Handlungen. In der Schilderung Galalons folgte Lope allerdings nur dem, was die anderen Fassungen der Karlssage auch boten; die ergötzliche Schilderung von Florantes Schrecken, als ihm Karl die Fahne giebt, von seiner Furcht in der Schlacht, wobei er fol. 55 $^{v^0}$ fast falstaffisch über die Ehre philosophiert, scheint jedoch Lopes Eigentum zu sein. —

Sogar solchen Figuren wie Armelin und seiner Tochter, die wahrlich zur Schablone verführen konnten, weiss Lope Leben einzuhauchen: Armelin, ein Typus königlicher Würde, mehr als Karl; seine Tochter, eine feurige Maurin voll glühender Leidenschaft, die sich sowohl darin zeigt, dass sie ohne Besinnen ihrem Bräutigam ins Feld folgt, als auch in ihrer fast fanatischen Bewunderung für Reynaldos, dessen Partei sie mutig ergreift, als alles ihn verlassen zu haben scheint. Vor allem ist aber Reynaldos, der wohl eine Gestalt so recht nach dem Herzen des loyalen Lope war, liebevoll geschildert. Nicht dass er verbannt ist, dass er zum Strassenräuber werden musste, schmerzt ihn, sondern dass er als Verräter an seinem Lehnsherrn gilt, dem er doch stets treu gedient hat (fol. 49 $^{v}\beta$ 2). Und diese Treue ist der Grundzug seines Charakters; selbst im grössten Unglück, geächtet und für vogelfrei erklärt, wird er niemals auch nur in Gedanken seinem Lehnsherrn untreu, er fleht Gott an, in der Schlacht seinem König den Sieg zu verleihen, obwohl eine Niederlage desselben für ihn nur Vorteile hätte; ja er entscheidet selbst die schon verlorene Schlacht zu Gunsten Karls und überlässt den Ruhm seinen Feinden; den Vorteil, den er durch die Gefangennahme Armelins hat, benutzt er nur, um Karl zu nützen; die glänzendsten Anerbietungen, die man ihm macht, weist er zurück, er will nichts für sich, alles nur für seinen Herrn; denn

El (der Kaiser) me puede maltratar,
Pero yo le he de servir (fol. 58 $^{v0}\alpha$ 13).

Freilich mangeln auch die Fehler nicht. Abgesehen davon, dass der Stoff, wie schon bemerkt, nicht dramatisch ist, ist oft die Motivierung eine sehr mangelhafte. Man merkt zu oft, dass Lope seinen Reynaldos nur deshalb so handeln lässt, wie er thut, damit die Lösung des Knotens in der Art, wie Lope sie beabsichtigte, möglich wird. Mann weiss nicht, warum Reynaldos seine Heldenthaten gewissermasen inkognito verrichtet, warum er in. Florantes Abzeichen die Schlacht gewinnt und ihm dann die Ehre des Sieges überlässt, warum endlich Armelin aus Reynaldos Namen ein Geheimnis machen soll. Ganz bei den Haaren herbeigezogen ist aber die Episode

von Reynaldos Auftreten als Gesandter bei Karl. Warum thut er das? Wurde er entdeckt, war er verloren, blieb er unentdeckt, so hatte er auch nichts davon, denn dass Karl bei seiner Rede einschlafen und ihm so Gelegenheit geben würde, seinen Orden zu nehmen, konnte er doch vorher nicht wissen. Selbst in der Schlussszene, die an sich wirklich prachtvoll ist, vermisst man eine Motivierung. Wo kommt plötzlich der Kasten her, in dem Reynaldos seine Trophäen aufbewahrt hat? Malgesi und Claricia, die ihn bringen, selbst Reynaldos, der ja vollständig unvorbereitet auf den Streich ist, den Galalon ihm spielen will (die Quelle Lopes hat hier sehr sorgfältige Motivirung s. w. u. 52 f), konnten garnicht wissen, dass er gebraucht wurde. Auch die Häufigkeit von langen Erzählungen, die z. T. für die Handlung ganz überflüssig sind, wie die Malgesis fol. 50 und die der Armelinda fol. 52; z. T. Dinge erzählen, die man schon weiss, wie die Claricias fol. 61 *r* und Reynaldos fol. 66 *ra*, gereicht dem Drama nicht zum Vorteil; ebensowenig die Art, wie in der 1. Szene Reynaldos seiner Frau, zum Besten der Zuschauer, Dinge erzählt, die sie schon lange wissen muss. Aber für diese Fehler wird man doch, wie ich meine, einigermassen entschädigt, durch Szenen wie die Verteidigung Montalvans durch Claricia und Delio und die Schlussszene, durch einen Charakter wie den des Reynaldos.

Das Stück muss, weil im Peregrino aufgeführt, vor 1604 entstanden sein. Einen terminus a quo liefert Folgendes:

In den Pobrezas fol. 73 *ra* 37 sagt Florante von sich, er sei Admiral von Frankreich und Herzog von Joyosa. Joyosa ist die spanische Form von Joyeuse, dies ist eine Herrschaft in Languedoc (Dep. Ardêche), die (s. Lalanne 1050) bis 1432 Baronie, dann Grafschaft war, bis sie 1581 durch Heinrich III. zu Gunsten seines Lieblings Anne de Joyeuse (gefallen 1587 bei Coutras) zum Herzogtum erhoben wurde. Erst seit 1581 gab es daher einen Herzog von Joyeuse, folglich sind die Pobrezas ganz sicher nach 1581 entstanden. Überhaupt scheint Lope bei der Schilderung Florantes, des erdichteten Günstlings Karls, an den historischen Günstling

Heinrichs III. gedacht zu haben; wenigstens führte letzterer auch den Titel Admiral von Frankreich, und seiner Zeit scheint ihm auch (allerdings mit Unrecht) der Vorwurf der Feigheit gemacht worden zu sein (s. dar. Ersch und Gruber, Enzyklopädie Artikel Joyeuse S. 305 Anmerk.).

Äussere Daten für die Bestimmung der Entstehungszeit des Stückes sind sonst nicht vorhanden, ausser dass es vor 1604 entstanden sein muss. Die Kennzeichen allerdings, die Schack für die Dramen von vor 1604 angiebt, passen alle nicht auf unser Stück. Romanzenverse, die nach Schack vor 1604 nur selten und dann für Erzählungen angewandt werden, kommen viermal vor, und davon werden sie zweimal (gegen Ende des II. Aktes fol. $62^{v}\beta$ f und am Schluss des ganzen Stückes) auch im Dialog verwandt. Reimlose Elfsilbler, die vor 1604 häufig sein sollen, werden nur einmal verwandt (III. fol. 70^{r} f). Lange Reden, ein Kennzeichen der Periode nach 1604, finden sich sehr zahlreich vor.

Da demnach das Drama vor 1604 entstanden sein muss, aber dabei viele der Merkmale trägt, die den Dramen nach 1604 eigen sind, ist zu folgern, dass es nicht allzu lange vor 1604 entstanden sein kann. Noch genauer lässt sich die Zeit vielleicht durch eine Bemerkung über den Stil des Dramas bestimmen. Dieser zeigt nämlich besonders am Anfang, in der Erzählung des Malgesi und in den Reden der Armelinda, eine Hinneigung zum Gongorismus; nun kann allerdings vor 1605 von Gongorismus im engeren Sinne nicht die Rede sein, da Góngora sich erst in diesem Jahr dieser unnatürlichen Schreibart zuwandte (s. Ticknor II 148 f). Aber nun hat Góngara den Gongorismus in Spanien eigentlich nicht erfunden, sondern nur ausgebildet und zur Blüte gebracht; schon vor ihm hat Alonso de Ledesma in seinen Conceptos spirituales (zuerst Madrid 1600) diese schwülstige Stilart angewandt. Lope hat, wie Ticknor II 146 Anm. 28, leider ohne die betreffenden Stellen anzugeben, sagt, Ledesma öfters über Gebühr (unreasonably) gelobt; auch sonst zeigen sich Spuren des Einflusses der „Conceptistas" bei ihm (Ticknor II 146); es wäre daher wohl möglich anzunehmen, dass jene „gongo-

ristischen" Stellen auf den Einfluss von Ledesmas Stil zurückzuführen sind. Diese Annahme wird noch dadurch gestützt, dass sich in der That Anklänge in dem Drama finden. Man vergleiche die folgende Stelle aus Armelindas Erzählung fol. 52 v 1 ff mit der Stelle aus Ledesmas Gedicht „Al velo de la Serenissima Infanta Doña Margarita de Austria" (Conceptos spirituales, Ausg. von 1602, S. 427).

Lope:	Ledesma:
Dióme la esperanza velas,	De velas sirve la fe,
Arbol mi deseo altivo,	De áncoras la esperanza,
Popa el corazon herido.	De farol la caridad,
Fué la confianza proa,	La cruz de mástil y gavia.
Con que rompió el temor tibio,	La humildad y la paciencia,
Fueron pilotos[1]) mis ojos,	La obediencia y la templanza
Norte, los que adoro y sigo;	Van por lastre del navío,
Mesanas, entenas, gavias,	Que es la mas segura carga.
En que va el lienzo tendido,	La carta de marear,
Trinquetes, y masteleros[2])	Es nuestra lei sacrosanta
Amor de sus flechas hizo.	etc.

Man sieht bei beiden Dichtern dieselbe Idee, den verschiedenen Bestandteilen etc. des Schiffes allegorische Bedeutungen unterzulegen, jeder natürlich solche, wie sie ihm zu seinem Zweck passen; dass Lope durch Ledesmas Gedicht auf diesen Gedanken gekommen, ist mindestens sehr wohl möglich. Giebt man dies aber zu, so hat man einen terminus a quo für das Drama; die erste Ausgabe von Ledesmas Conceptos erschien 1600, diese erste Ausgabe soll aber viel weniger umfangreich als die späteren gewesen sein (Ticknor II 146 Anm.). Ich kenne die 1. Ausgabe nicht und weiss daher nicht, ob jenes Gedicht schon in ihr steht; sicher findet es sich in der Ausgabe von 1602; das Drama wäre daher zwischen 1600 und 1604 zu setzen, vielleicht erst nach 1602.

Was war nun Lopes Quelle für sein Drama? Schack II 229 antwortet, der Roman Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan por L. Dominguez, Sevilla 1525. G. Paris, Hist. poét. 212 hat dieselbe Angabe, indem er sich auf Schack beruft. Aber auch hier befindet sich

---

[1]) Text: pilato.

[2]) Text: masteleos.

Schack im Irrtum. Der Roman hat 3 Teile; nur die ersten beiden erschienen 1525 in Sevilla (schon 1523 erschien eine Ausgabe in Toledo), beide Teile haben mit Lopes Drama nichts zu thun.[1]) Wohl aber hat der dritte Teil „La Trapesonda que es tercero libro de don Reynaldos y trata, cómo por sus caballerías alcanzó á ser emperador de Trapesonda etc. (zuerst in Sevilla 1533)[2]) Lope zum Teil als Quelle gedient. Die Kapitel IV—X dieses Teils sind nämlich die Quelle für die zweite Hälfte des III. Aktes der Pobrezas, d. h. für die Szenen, welche schildern, wie Malgesi den gefangenen Reynaldos befreit, wie Karl ihn auf Galalons Rat zu demütigen versucht, aber selbst beschämt wird. Eine Inhaltsangabe der 6 Kapitel wird ihr Verhältnis zu Lope klarlegen. IV: Renaldos (so ist fast stets die Schreibweise des Namens) ist in der Gefangenschaft des Kaisers (in die er zwar auch durch Verrat, aber doch auf ganz andere Weise gelangt ist als bei Lope) und soll hingerichtet werden. Malgesi erfährt das durch seine Zauberkunst und kommt, begleitet von einem Teufel, der aber nicht Zaquiel, wie bei Lope, heisst, zu Karl. Es wird nun ausführlich geschildert, wie Malgesi durch seine langatmigen Klagen über die Plünderung seines Klosters den Kaiser fast zur Verzweiflung bringt; auf Karls Fragen, wer denn die Räuber gewesen seien, antwortet er stets mit neuem Jammern. Endlich nennt er Renaldos und bittet zugleich, ihm die Beichte abnehmen zu dürfen, um dabei auch etwas vom Verbleib des Klostergutes zu hören. Als der Kaiser es erlaubt hat, gehen die beiden falschen Mönche zu Ren., Malgesi setzt auch mit

---

[1]) Diese beiden ersten Teile sind — wenigstens nach dem Titel des ersten und dem Schluss des zweiten zu urteilen — eine Uebersetzung des italienischen Gedichtes Innamoramento di Carlo Magno (s. auch Gayangos a. a. O. LXV und Paris S. 212).

[2]) Die anderen Ausgaben s. bei Gayangos LXV f. Die Berliner Bibliothek besitzt eine Ausgabe aller 3 Teile (jeder mit eigenem Titelblatt) in einem Bande von Perpiñan 1585 b. Sanson Arbus. Gayangos kennt diese Ausgabe nicht, er giebt nach N. Antonio eine der drei Teile in 1 Bd. Perpiñan 1589 an, deren Vorhaudensein er aber bezweifelt.

ihm allein eine Weile die Komödie fort, dann giebt er sich aber zu erkennen, lässt Ren. mit seinem Begleiter die Kleider tauschen und flieht so mit ihm. V. Als Galalon mit seinen Leuten kommt, um Ren. zum Galgen zu holen, verschwindet der Teufel unter fürchterlichem Gestank. Die Mainzer, welche glauben, die Wächter hätten Ren. zur Flucht verholfen, fallen über diese her, auf beiden Seiten werden viele getötet, endlich trennt der Kaiser die Kämpfenden. VI. Ren., kaum entflohen, eilt nach Montalvan, sammelt da seine Anhänger und zieht mit grosser Macht gegen Paris. Drei Mainzer Grafen, Verwandte Galalons, die ihm in die Hände fallen, hängt er an dem für ihn selbst bestimmten Galgen auf. VII. Erzählt, wie es Roland gelingt, Frieden zwischen Ren. und Karl zu stiften. VIII. In Paris wird ein grosses Fest veranstaltet, zu dem auch viele Maurenfürsten kommen. Galalon rät Karl, auch Ren. dazu einzuladen, damit er, der arm sei, durch den Glanz der anderen beschämt werde. Roland und Astolf versehen aber vorher Ren. mit Geld und allem Anderen, so das er sehr glänzend auftreten kann. Als dieser Plan also misslungen, schlägt Galalon, um denselben Zweck zu erreichen, dem Kaiser vor, seine Helden sich rühmen zu lassen, mit welcher Macht sie ihm im Notfall beispringen könnten. Doch auch das erfährt Ren. vorher durch Astolfo; er lässt sich daher von Malgesi aus Montalvan einen Kasten holen. IX. Karl führt seinen Plan aus; eine ganze Reihe von Helden zählen ihre Macht auf. X. Als Ren. an die Reihe kommt, lässt er von Malgesi seinen Kasten bringen und holt aus ihm, eine nach der anderen, die Fahnen heraus, die er seinen Feinden, besonders Galalon und den anderen Mainzern, abgenommen hat; jede Fahne erinnert an einen glänzenden Sieg. Die Mainzer sind voll Wut und Scham, aber auch der Kaiser, der anhören muss, wie sich Reynaldos seiner Siege auch über ihn rühmt. Ren. wird von ihm mit seinen Brüdern und Malgesi verbannt.

Wie man sieht, entsprechen diese Kapitel genau der letzten Hälfte von Lopes 3. Akt. Die vorhandenen Abweichungen lassen sich sehr natürlich erklären. Lope konnte

den Abschluss des Romans, der ja dramatisch gar keiner ist, nicht gebrauchen und musste daher einen anderen suchen. Und da war es sehr naheliegend, dem Ganzen ein glückliches Ende dadurch zu geben, dass dem Kaiser durch Reyn.' Enthüllungen die Augen über den wahren Wert der Mainzer und des verleumdeten Helden selbst geöffnet werden. Eine zweite Abweichung Lopes bezieht sich auf den Charakter Reyn. Der Dichter hat ihn entschieden dadurch gehoben, dass er ihn sich dem Kaiser freiwillig im Vertrauen auf dessen Edelmut stellen lässt und seinen Rachezug gegen Paris und die Hinrichtung der drei Mainzer Grafen streicht. Endlich folgen im Drama die letzten Ereignisse alle unmittelbar aufeinander, während sie im Roman mehrere Wochen auseinanderliegen. Durch diese letzte Änderung ist Lope allerdings gezwungen, die sorgfältige Motivierung seiner Quelle betreffs der Herbeischaffung des Kastens fallen zu lassen, indessen ist das ja schliesslich nur eine Nebensache, und die Änderungen sind sonst entschieden glücklich. Die Vermittlung Rolands, die der Roman hat (cap. 7), hat Lope beibehalten, hat sie aber vor die Befreiung Reynaldos verlegt und erfolglos bleiben lassen; den Volksaufstand, durch den bei ihm der Held schliesslich endgiltig befreit wird, hat er selbst erfunden. (Indessen finden sich im cap. 3 Andeutungen darüber, dass grosse Entrüstung in Paris herrschte, als man erfuhr, dass Reyn. hingerichtet werden sollte.) Dagegen hat sich Lope in der Szene, in der Malgesi als Abt dem Kaiser sein Leid wegen der Plünderung seines Klosters klagt, ziemlich genau an den Roman angeschlossen, hier erstreckt sich die Übereinstimmung sogar auf Einzelheiten: so erinnert die Art wie Lopes Malgesi die Sorge für das Seelenheil des unglücklichen Verurteilten mit dem Wunsch sein Klostergut zurückzubekommen vereinigt, entschieden an den Roman.

Die letzten Szenen von Lopes Drama haben demnach zur Quelle die betr. Kapitel der Trapesonda, aber der übrige weitaus grössere Teil des Dramas? Auf keinen Fall ist auch für diesen irgend ein Teil des Romans von Reyn.

de Montalvan die Quelle in dem Sinne gewesen wie für die letzten Szenen. Lopes Drama erhält sein eigentümliches Gepräge gerade durch die Einführung eines Bruders Galalons, namens Florante, der eine sehr wichtige Rolle spielt. Einen solchen Florante kennt nun weder der Roman, noch irgend eine andere Darstellung der Karlssage.[1]) Lope kennt nur einen Bruder Reyn.', namens Alberio, nur einen Sohn, namens Delio; im Roman, wie ja auch in der ursprünglichen Sage, hat Reyn. drei Brüder und mehrere Söhne, die Namen Alberio und Delio finden sich nirgends. — Was die Ereignisse anbetrifft, so gehören diese zum Teil zur Schablone der Karls- bezw. Reynaldossage; daher ist es nicht verwunderlich, dass im Roman sich einige solchen im Drama ähnliche Situationen finden. So wird das Elend auf Burg Montalvan in der Trapesonda cap. 16 (gedruckt 17) geschildert. Galalons Beschuldigung, Reyn. sei im Einverständnis mit den Mauren — übrigens die stehende Verleumdung — findet sich im Roman z. B. im 1. Buch (also in dem von Schack als Quelle angegebenen) cap. 40. Übrigens ist im Roman diese Beschuldigung auch oft berechtigt, so zieht in Buch II cap. 72 (ged. 71) Reyn., als Sarazene verkleidet, an der Spitze eines Maurenheeres gegen Paris und liefert Karl mehrere siegreiche Schlachten. Bei Lope weist Reyn. ein Anerbieten Armelins, das Ähnliches bezweckt, entrüstet ab. — Wie bei Lope, ist auch der Reyn. des Romans Strassenräuber, aber durchaus kein so edler; im Gegenteil, als er gehängt werden soll, ist ganz Paris traurig, nur einige Kaufleute, die er beraubt hatte, machen eine Ausnahme (Trapesonda cap. 3). — Buch 2 cap. 30 (29) wird erzählt, wie eine für die Christen sehr schlecht stehende Schlacht durch das plötzliche Eingreifen Reyn.' noch gewonnen wird, doch

[1]) Möglicherweise findet sich das Urbild des Florante in dem französischen Roman: Histoire des deux vaillants chevaliers Valentin et Orson. Darin spielt ein Florent eine Verräterrolle (cap. 32 ff.). Da Lope diesen Roman kannte — er hat den Stoff zu V. y. Urs. daraus entnommen — ist es möglich, dass er den Namen für einen seiner Verräter aus ihm entliehen hat.



kämpft da Reyn. offen, sodass ihn alle kennen, von einem Verlust des Reichsbanners ist keine Rede. — Ebenso ist im Roman sehr oft die Rede von Freundschaft Reynaldos' mit von ihm besiegten Maurenfürsten, bezw. deren Töchtern, doch findet sich nirgends etwas, was der Erzählung von Armelin und Armelinda bei Lope näher ähnlich sähe. — Lope lässt Reynaldos Frau und Kind, nachdem er sie aus Galalons Händen befreit hat, in einer Höhle verbergen, eine entfernte Ähnlichkeit bietet damit die Erzählung des Romans, dass Reyn. sich nach der Zerstörung Montalvans durch Feuer mit seiner Familie und 50 Begleitern in einer unterirdischen Höhle verbirgt (Trapesonda cap. 16). Der Roman verlegt dies Ereignis aber hinter die Beschämung der Mainzer und Karls durch Reynaldos. Endlich sei noch erwähnt, dass Roland und Reyn. im Roman stets die besten Freunde sind, ebenso und vielleicht durch Einfluss des Romans bei Lope, was um so wahrscheinlicher ist, da das Verhältnis von Roland und Reyn. in Lopes anderen Dramen durchaus nicht so freundlich ist.

Man sieht also, dass selbst, wo Szenen der ersten beiden Akte Lopes, Episoden des Romans zu entsprechen scheinen, doch stets grosse Abweichungen, die z. T. bedeutender sind als die Übereinstimmungen, vorhanden sind. Sicherlich ist daher der Roman für die ersten 2 Akte und die erste Hälfte des dritten nicht Lopes Quelle gewesen, höchstens hat aus ihm Lope die Anregung zu mancher, sonst frei erfundenen Szene erhalten.

Eine Szene des Dramas scheint mir aber weder aus dem Roman noch aus Lopes Phantasie zu stammen: die Einnahme Montalvans durch Galalon und die Verteidigung durch Claricia und Delio. Von der Mauer der Burg herab hält da Claricia folgende Trutzrede: (fol. 61 v α)

Labrando estaba Claricia
Una sobreveste blanca
Para Reynaldos, su esposo,
Que andaba en el monte á caza,
Y como se la ponía
Sobre las doradas armas.

Las batallas que ha vencido
Bordaba de sedas varias;
Echó ménos á su hijo,
Que entre tanto que ella labra,
Le devanaba la seda
Sobre unas dobladas cartas.

Saltos le da el corazon
Y sospechos le da el alma,
Picóla el dedo la aguja,
Cubrió de sangre la olanda.
Dióle voces, no responde:
Dejó la labor turbada;
Al salir al corredor
Pisó la falda á la saya.
Cuando entre este mal aguero,
Oye que tocan al arma:
El niño estaba en el muro,
Galalon en la campaña.
Por la empresa le conoce
Y desta suerte le habla:
¡Mal hubiese el caballero
De la casa de Maganza
Que puso mal con el rey
A quien le honraba su casa!
Reynaldos de Montalvan
Venció cuarenta batallas,
Ayudó al conde Godofre[1])
A ganar la casa santa;
Galalon cobarde siempre,
Cuando Carlos fué á Bretaña,
Se escondió en una arboleda
En escuchando las cajas.
Siempre aconsejan los nobles
Que con el rey privan y hablan,
Que galardone á los buenos
Cuyas virtudes ensalzan:
Los traidores envidiosos
A los honrados apartan,
Porque nunca pisan juntas
La humildad y la arrogancia.
Un dia de san Dionis
Que á la mesa se sentavan
De Carlos, su emperador,
Todos los grandes de Francia,
Díjoles que él que más moros
Hubiese muerto en batalla,
Tomase á su lado silla:
Fué Galalon á tomarla.
Reynaldos le desvió
Diciendole: ¡Infame, aparta!
Que Roldan, Dudon y Urgel,
Pudiendo tomalla, callan,
Tras ellos Reynaldos solo
Merece silla tan alta.
Replicóle que mentía,
Puso la mano en su cara;
Enojóse Carlos desto,
Desterróle de su casa.
Crecieron los testimonios,
Retiróse á la montaña.
¿Qué le quieres Galalon?

[1]) Gonofre.

Diese Rede Claricias erweckt den Eindruck, als ob sie ursprünglich gar nichts mit unserm Drama zu thun hätte. Sie zeigt in Form und Ausdruck ganz das Gepräge der Romanzen; besonders merkwürdig ist, dass Claricia auf einmal ohne ersichtlichen Grund von sich in der 3. Person redet. Eine Romanze, die dieser ähnlich sähe, ist uns allerdings nicht überliefert, aber es ist zweifellos, dass eine Menge Romanzen, die zu Lopes Zeit noch bekannt waren, nicht auf uns gelangt sind. Dass Lope Romanzen wörtlich oder fast wörtlich in seine Dramen einschaltete, ist ebenfalls nichts so sehr Ungewöhnliches, wir werden Beispiele davon im Marques de Mantua und im Casamiento en la muerte finden. Ich glaube nun, dass uns sicher hier ebenfalls ein Stück von

einer Romanze, die allerdings verloren gegangen ist, vorliegt; gestützt wird diese Annahme auch noch durch die folgende Erwägung: In der Rede Claricias wird erzählt, dass Reynaldos zusammen mit Godofre (also doch wohl Gottfried von Bouillon) das heilige Grab erobert habe. Perron (s. o.) führt das auf eine Verwechselung des Reynaldos mit dem Rinaldo Tassos zurück und hält diese für so ungeheuerlich, dass er das ganze Stück Lope absprechen möchte. Die Verwechselung wäre allerdings auffallend und eigentlich Lope, der doch Tasso und Ariosto genau kannte, kaum zuzutrauen, in einer Volksromanze wäre sie aber sehr wohl möglich, und Lope hätte sie dann eben in sein Drama ohne nähere Prüfung herübergenommen. Diese verlorene Romanze scheint erzählt zu haben, wie Galalon die Frau und den Sohn Reynaldos in Montalvan überrascht; was aber der sonstige Inhalt gewesen ist, ob diese Romanze sonst noch Züge für das Drama geliefert hat, ist nicht zu entscheiden. Möglicherweise erklärt sich aus der Benutzung dieser Romanze, dass Lope nur einen Bruder und einen Sohn des Helden kennt, in den erhaltenen Romanzen aus der karolingischen Sagenwelt (Duran No. 354—402) werden wenigstens Brüder Reynaldos gar nicht erwähnt, auch nur ein Sohn: der Conde Claros.

Die Art nun, wie ich mir die Entstehung des Dramas denke, ist die folgende: Lope hatte in der Trapesonda die dramatisch äusserst wirkungsvollen Situationen der Befreiung des gefangenen Reyn. durch seinen Vetter und der Beschämung der Mainzer gefunden. Auf diese Szenen baute er nun sein Drama auf, nachdem er sie noch etwas dramatischer zugespitzt hatte und der letzten, da sie ja den Abschluss seines Dramas bilden sollte, einen glücklichen Ausgang gegeben hatte. Die Art, wie er aus diesem Kern die andern Szenen gewann, könnte vielleicht folgende gewesen sein: In dem Roman bestehen Reynaldos Trophäen nur aus Fahnen, das wäre auf der Bühne villeicht zu einförmig gewesen, Lopes Reyn. hat daher von seinen verschiedenartigen Feinden auch verschiedene Trophäen, die alle auch auf verschiedene Weise erworben sind, was bei den Trophäen des Romans nicht der Fall ist.

Damit war nun naturgemäss auch der eigentliche Inhalt des Dramas gegeben, das schildern musste, wie Reyn. in den Besitz dieser seiner Trophäen kommt. Da aber Reyn. durch seine Enthüllungen sich die Gunst seines Kaisers zurückgewinnen sollte, so durften dieselben einerseits nichts enthalten, was für den Kaiser geradezu verletzend wäre, ja Reyn. musste sich durch dieselben als treuer Diener seines Kaisers erweisen, andererseits durften sie sich auch nicht, wie es im Roman der Fall ist, auf Thaten beziehen, die eigentlich allen schon längst bekannt sind. So erklärt sich der zuerst auffallende und in der That schlecht motivierte Umstand, dass Reyn.. alle seine Heldenthaten inkognito verrichtet hat. Bei der Erfindung dieser Heldenthaten hat nun Lope seine Phantasie nicht gerade allzusehr angestrengt, er hat sich vielmehr dabei an allerlei Vorbilder angelehnt. So sind das Vorbild der ziemlich unglücklichen Episode vom Ordensdiebstahl des Helden wohl die zwei bekannten Geschichten des alten Testaments, die erzählen, wie David Saul einen Zipfel vom Mantel, bezw. seinen Wasserbecher entwendet. Wenn Reyn. dem besiegten Armelin aufträgt, sich an den Hof des Kaisers zu begeben und sich als besiegt vorzustellen, jedoch den Namen des Siegers zu verschweigen, so ist das ein in der altfranzösischen höfischen Epik sehr häufiges Motiv, das sich zweifellos auch in den spanischen Ritterromanen oft genug findet. — Die Art und Weise, wie Florante die Reichsfahne im Stich lässt, Reyn. sich ihrer bemächtigt und mit ihr das fast schon geschlagene Heer zum Siege führt, erinnert an eine Episode der Chevalerie Ogier (435—700). Da wird erzählt, wie Ogier den fliehenden Fahnenträger der Franzosen, Alori, einen Verwandten Galalons, niederschlägt, ihm seine Rüstung nimmt, das Banner an seiner Stelle trägt und so die Franken zum Siege über die Heiden führt. Nach der Schlacht glauben zunächst alle, Alori sei der Held, und Karl nimmt die Vorwürfe, die er schon Alori wegen seiner Feigheit gemacht hatte, zurück, bis die Wahrheit dann durch den jungen Richier an den Tag kommt. Möglicherweise hat Lope auf irgend eine Weise von dieser Erzählung Kenntnis

gehabt, vielleicht durch den französischen Prosaroman L'histoire d'Ogier etc. Lyon 1579, in welchem sie cap. VI, VII, S. 30 ff. steht. — Natürlich musste, wenn Malgesi Reynaldos befreien sollte, dieser auch in Gefangenschaft geraten, dass dies nur durch Verrat geschehen konnte, war erstens bei einem Helden wie Ren. ziemlich selbstverständlich und wurde zweitens Lope auch schon durch seine Quelle (Trapesonda cap. II.) nahe gelegt. Die Art und Weise, wie die Gefangennahme geschieht, ist aber Lopes Erfindung, der Roman bot da keine dramatische Szene (Reyn. wird durch einen Brief, in dem ihm die Pairs für seine Sicherheit bürgen, nach Paris gelockt, dort aber verräterischerweise gefangen genommen). Die ersten Szenen, die Schilderung der Not auf Montalvan, ergaben sich notwendig aus dem Stoff; die Gestalten der Armelinda und ihres Bräutigams,[1]) sowie ihre Beziehungen zu Reyn. scheinen von Lope erfunden zu sein.

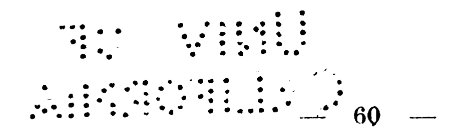
Um die Ergebnisse noch einmal zusammenzufassen, ist also das Drama, wie ich glaube, eigentlich nur wegen der Schlussszenen gedichtet. Die Quelle zu diesen ist die Trapesonda cap. IV—X, die übrigen Szenen sind von Lope erfunden, jedoch hat er dabei meistens Motive benutzt, die ihm aus der allgemeinen Karls- oder Reynaldossage bekannt waren. Ausserdem hat er im zweiten Akt, in freilich nicht genau zu bestimmendem Umfang, Romanzenquellen benutzt,

---

[1]) Es sei hier ein merkwürdiger Irrtum Lopes in Bezug auf Celindo erwähnt. Armelinda sagt (fol. 52 *v β* 10) von ihm:

Estaba yo concertada,
De casarme con Celindo,
Noble príncipe del Cayro,
De Angélica Reyno antiguo.

Angélica ist doch wohl die des Ariost, ihr Königreich war aber Catay, wie Lope ja auch sehr wohl wusste (sein Drama Angélica en el Catay), ein Druckfehler für Catay kann Cayro auch nicht sein, da es sonst noch mehrmals vorkommt und mehrere Male (fol. 66 *v α* 24, 73 *v α* 3) durch die Assonanz gestützt wird. Auch hat Lope nicht etwa Catay für identisch mit Cayro gehalten, wie die letzte Szene der Angélica zeigt; es bleibt also nur übrig, ein Versehen anzunehmen.



längere Stellen aus einer (verlorenen) Romanze sogar, wie es scheint, wörtlich aufgenommen.

Das Stück scheint Beifall gefunden zu haben; es wurde wenigstens von Matos Fragoso und Moreto in ihrem El mejor Par de los Doce nachgeahmt (Schaeffer II 281, s. u. Anh.). Ausserdem wurde es ins Niederländische übersetzt von Cornelius de Bie (nachgewiesen von Winkel, in Tijdschr. voor Nederl. Taal-en leterkunde I 95, s. Günthner a. a. O. 69). Endlich gab es auch eine französische Übersetzung: am 6. IV. 1717 wurde zu Paris im Théâtre italien Renaud de Montauban, pièce héroïque, traduite de Lope de Vega aufgeführt s. Gautier, Bibliographie des Chansons de geste No. 2130. Die dort als Quelle angeführten Annales du Théâtre italien par d'Origny, Paris 1788 waren mir nicht zugänglich.

Thesen.

1. Lope de Vegas angeblich verlorene Comedia „Roncesvalles“ ist identisch mit „El Casamiento en la Muerte.“

2. In Lope de Vegas „Las Pobrezas de Reynaldos“ ist in Akt II eine verlorene Romanze als Quelle benutzt, wahrscheinlich sogar wörtlich in den Text aufgenommen.

3. Die Kriterien, die Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien II 263 f als charakteristisch für Lope de Vegas Dramen vor, bezw. nach 1604 aufgestellt hat, bedürfen einer nochmaligen Prüfung.

4. Die Quellen der Romanzen vom Marques de Mantua sind nicht nur in Italien (s. G. Paris, Histoire poétique de Charlemagne 210 Anm. 2) zu suchen, sondern auch in verlorenen französischen Epen.

5. Die Anordnung der Romanzen über Bernardo del Carpio bei Duran, Romancero general 619—64 ist chronologisch unrichtig.

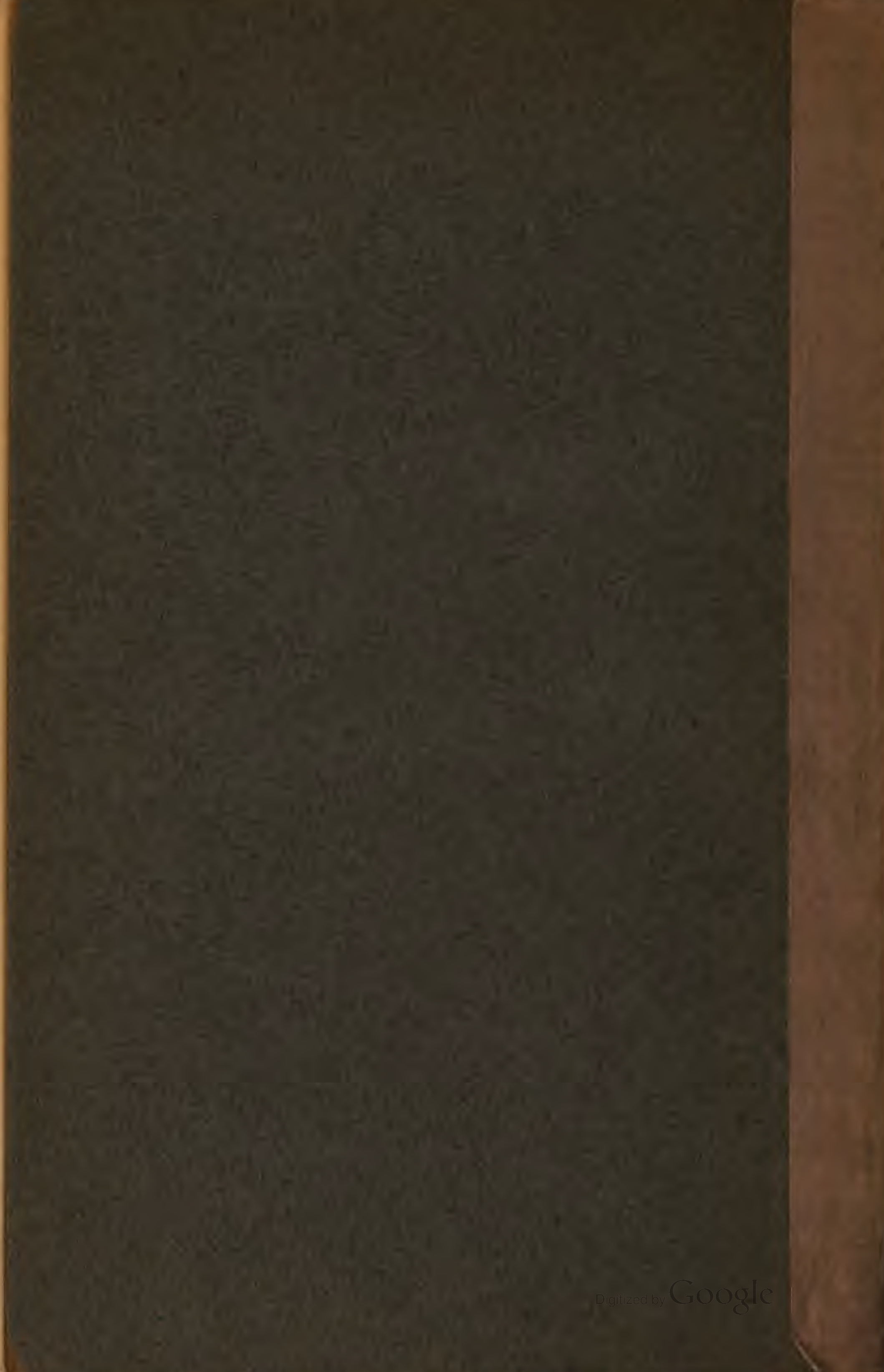
Vita.

Natus sum, Carolus Albertus Ludwig, Berolinensis, die XXIV mens. Dec. a. h. s. LXXV patre Guilelmo, matre Helena, quos superstites summa cum pietate colo. Fidem profiteor evangelicam. Duodecim per annos patriae gymnasium reale, quod Falkii nomine nominatur, frequentavi. Vere a. XCIV maturitatis testimonio munitus numero civium ascriptus sum universitatis Berolinensis ibique per septies sex menses linguis et litteris recentioribus dedi operam. Contigit mihi, ut per quater sex menses seminarii romanensis, per bis sex menses seminarii anglici sodalis essem ordinarius.

Magistri mei fuerunt viri praeclarissimi: Brandl, Breysig, Dilthey, Friedlaender, Geiger, Harsley, Heusler, Lasson, Liesegang, Pariselle, Paulsen, J. Schmidt, Schultz-Gora, Schumann, Sternfeld, Tobler, de Treitschke (†), Waetzoldt, Weinhold, Zupitza (†), quibus omnibus gratias ago quam maximas, imprimis autem Adolfo Tobler, qui studia mea summa cum benignitate adiuvit et consilio suo animum meum ad hanc materiam tractandam advertit.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C003315963




Digitized by Google